أحمد أبو زيد

الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند: الرامايانا

تمهيد

كان هوارس والبول(١٧١٧-١٧٩٧) Horace Walpole يسخر من الملاحم ويصف القصيدة الملحمية بأنها «مزيج من التاريخ البعيد عن الحقيقة ومن الرواية الغرامية من الخيال» كما كان پو Poe يهزأ من فكرة إمكان وجود قصائد طويلة رائعة ويذهب إلى أنه من بين كل الملاحم التى عرفها العالم خلال تاريخه الطويل، بوجه خاص خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، فإن عددًا قليلاً فقط هو الذى يستحق الاحترام والإعجاب، ويدخل فى هذا العدد القليل ملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسيا وأعمال هيسيودس وأبوللونيوس ولوكريتوس وفرجيلويوس وأوفيدوس وبعض الملاحم الأوروبية الأكثر حداثة مثل بيوولف فى إنجلترا، وأنشودة رولان فى فرنسا، والسيد فى إسبانيا[1]، الظاهر أن هذه السخرية من الملاحم والقصائد الملحمية الطويلة كان أمرًا مألوفًا منذ القديم. فالشاعر كاليماخوس Calli machus الذى ولد عام ٣٣٠ ق.م. والذى كتب هو نفسه ملحمة قصيرة كان يأخذ على أبوللونيوسApollonius طول الملحمة (الأرجونوتيكا ArgonutIca) أو «رحلة السفينة أرجو» كما كان يصف الكتاب الطويل بأنه« شر مستطير»[2] ولكن هذه العبارات الساخرة وأمثالها لم تمنع الشاعر البريطانى الشهير درايدن Dryden من أن يصف الملاحم بأنها «أعظم ما يمكن لروح الإنسان أن تبدعه»! كما أنها لم تمنع العلماء فى الغرب من أن يعطوا الملاحم من العناية والاهتمام، وأن يقبلوا حتى الآن على ترجمتها من لغاتها الأصلية إلى اللغات الأوروبية الحديثة المختلفة، وأن يعكفوا على دراستها ويطبقوا فى ذلك أحدث نظريات البحث والنقد وأساليب الدراسة والتفسير والتحليل التى تستعين بنتائج العلوم الأخرى، دون أن تظهر بينهم مثل تلك النعرات والدعوات التى نجدها فى معظم بلاد العالم الثالث، والتى تتساءل عن الحكمة من دراسة التراث القديم وجدوى هذه الدراسات لإنسان العصر.



ومع ذلك فلا تزال كلمة «ملحمة»غامضة فى كثير من الأذهان. وصحيح أن الرأى السائد هو أن الكلمة تشير إلى القصيدة القصصية الطويلة التى تسجل الأعمال البطولية الخارقة

التى صدرت عن بعض الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين والتى تمتزج فيها أفعال البشر وتصرفات بعض الكائنات الإعجازية الخفية كالآلهة والمردة والشياطين والوحوش المخيفة المهولة، بل أيضًا بعض القوى الكونية والظواهر الطبيعية التى تقوم بدور مساعد، ولكنه فعال فى إنجاز هذه الأعمال البطولية، إلا أننا نجد ميلا واضحًا فى بعض الكتابات الحديثة إلى إطلاق كلمة «ملحمة» على بعض الأعمال الروائية الكبرى مثل رواية تولستوى «الحرب والسلام»، بل إن بعض الأفلام السينمائية الضخمة مثل فيلم «إيفان الرهيب» تعتبر إبداعات وأعمالًا «ملحمية». وبذلك فإن كلمة ملحمة لم يعد استخدامها مقصورًا على روائع الأعمال الشعرية القصصية الضخمة التى عُرفت فى العصور الكلاسيكية القديمة (فى الشرق والغرب على السواء) وفى العصور الوسطى وعصر النهضة فى أوروبا، بل إن استخدامها يمتد لكى يشمل ما يُعرف الآن باسم «الشعر الملحمى الحديث»، بل أيضًا «المسرح الملحمىEpic Theatre»(٣).

ولكن إذا نحن صرفنا النظر عن هذه الاستخدامات الحديثة لكلمة« ملحمة» و«ملحمى» وما إليهما فإنه يبقى أن المقصود بالكلمة فى معناها الأصيل والدقيق «القصيدة القصصية الطويلة التى تحكى أعمال البطولة التى تصدر فى العادة عن بطل رئيسى واحد، والتى كثيرًا ما يكون لها مغزى قومى واضح»، بينما تستخدم كلمة «ملحمى» للإشارة إلى كل ما هو بطولى ،ويتجاوز قدرات البشر، ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال[٤] ومن هذه الناحية فإنه يمكن القول إن الملاحم كانت دائمًا، ومنذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة، من الأعمال الرائعة التى تداعب مخيلة الشعوب المختلفة وتعبر عن آمالها بصرف النظر عن مستواها الثقافى فطابع (البطولة) هو العنصر الأساسى المميز للملاحم أو لمعظمها على الأقل، والعامل المشترك والمستمر فى أغلبها رغم فوارق الزمان والمكان. وهذا الطابع البطولى يشير إلى أن الإنسان يعنى فى آخر الأمر بأشياء وأمور أخرى غير مجرد رفاهيته المادية، وأنه على استعداد لأن يضحى براحته وسلامته بل بحياته ذاتها من أجلها. وهذه الأمور تتراوح من المجد الشخصى إلى تحمل مسئولية توفير الأمن والسعادة المادية والروحية للجماعة التى ينتمى إليها البطل، سواء أكانت هذه الجماعة هى الوحدة القبلية الصغيرة أم الأمة أم حتى الجنس البشرى ككل[٥] .

وربما كان هذا هو الذى دفع الأستاذ بول ميرشانت إلى أن يقول فى مقدمة كتابه القصيرThe Epicعن «الملحمة» (صفحةVII): إن الكلمة يمكن تحديدها بطريقتين مختلفتين كل الاختلاف. فإما أن يكون التحديد ضيقًا محصورًا بحيث يقتصر استخدام الكلمة للإشارة إلى القصائد القصصية الطويلة التى اتبع فى إنشائها الوزن السداسى Hexametron أو ما يماثله والتى تدور حول أحد الأبطال (مثل أخيلليوس) و إحدى الحضارات (مثل حضارة روما)، ويطلق على هذه الملاحم اسم الملاحم الأولية أو ملاحم الدرجة الأولى Primary؛ لأنها ملاحم شفوية (وبدائية). ويدخل فى نطاق هذه الفئة الإلياذة والأوديسيا وملحمة جلجامش وبيوولف وما إليها، وأما أن يكون التحديد أكثر اتساعًا ورحابة بحيث يدخل فى كل أشكال الكتابة الملحمية، أى أن يضم أيضًا الملاحم (المكتوبة) أو المدونة التى يطلق عليها اسم ملاحم الدرجة الثانية Secondary أو الملاحم الأدبية Literary مثل «الإينيادة» للشاعر اللاتينى فرجيليوس وملحمة لوكان «فرساليا» وقصيدة ميلتون الشهيرة «الفردوس المفقود» Paradise lost ، وكذلك ملحمة فيكتور هيجو عن قصة القرون La Legende des Siecles. وقد يكون هذا تقسيما بسيطًا ولكن بعض المصادر

تشير إلى فئات أو أنواع أخرى من (الملاحم) التى لا تلعب فيها (البطولة) بالضرورة دورًا أساسيًا مثل الملاحم التى تجمع بين الجد- والهزل أو الملاحم الجد هزلية Serio -comic كما هو الحال فى ملحمة Morgante للشاعر الإيطالى بولتشى Polci الذى عاش فى القرن الخامس عشر، وذلك فضلاً عن (ملاحم الحيوانات). وهى قصائد قصصية باللغة اللاتينية فى القرون الوسطى وتدور حول الصراع بين ثعلب ماكر وذئب غبى شرس(٦).

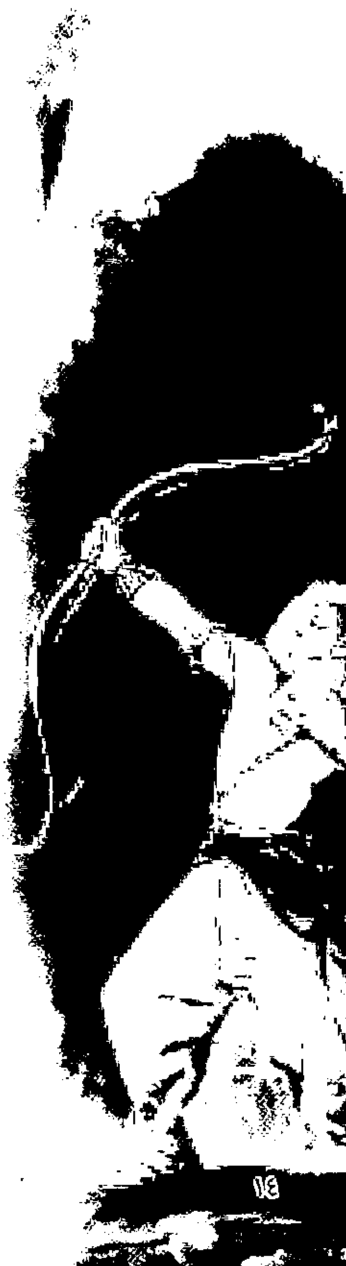
فكأنه إذن من الصعب تعريف الملحمة تعريفاً دقيقًا جامعًا مانعًا والأكثر صعوبة من ذلك هو محاولة تصنيف الملاحم تصنيفًا قاطعًا فى فئات متمايزة حسب الموضوع. ولذا فإن الباحثين يكتفون بالتمييز بين الملاحم الشفوية والملاحم المكتوبة أو الأدبية، وهو تمييز قد يبدو (بدائيًا) ولكنه يرسم الحدود بقدر كاف من الوضوح، وذلك على الرغم من أن هناك ما يدل على أن وراء الملاحم المكتوبة أو المدونة كان يوجد دائمًا بعض «التقليد» أو الأساس الشفوى، وأن الملحمة نشأت فى الأصل نشأة شفوية- إن صح هذا التعبير- أى أن البدايات الأولى للملاحم كانت بدايات شفهية. والمهم على أية حال هو أنه فيما عدا تلك الفئة المشهورة من الملاحم الضخمة يوجد عدد كبير من روائع الأعمال الأدبية التى يحب بعض الكُتاب أن يدرجوها تحت مقولة (الملاحم) ويعتبروها ضمن «التراث الملحمى» المعنى الواسع للكلمة، ويرون أنه قد يكون من التعسف ومن الإجحاف لفكرة (الملحمة) أن نأخذ الكلمة بالمعنى الكلاسيكى الدقيق ونقصر استخدامها على ذلك العدد القليل من القصائد والأعمال الشعرية الطويلة ونغفل ما دون ذلك.

ولكن إذا كان الأمر كذلك فما هى إذن الخصائص والمقومات التى يجب أن تتوفر فى العمل الأدبى حتى يمكن اعتباره ضمن مقولة (الملاحم)؟

يحاول بول ميرشانت الإجابة عن هذا السؤال بطريقة لا تخلو من طرافة ،فيذكر لنا أنه فى تقرير صحفى من شمال فيتنام نشرته جريدة «الصنداى تايمز» اللندنية بتاريخ ٢١ يوليو ١٩٦١تصف مارى ماكارثى Mary McCarthy الحرب بقولها: «كان دفاعهم عن أرضهم عملا ملحميًا له كل خصائص العمل الفنى الذى يتجاوز كل أبعاد الواقع»، ثم ينقل لنا بعد ذلك ما يذكره الشاعر الشهير عزرا باوند Ezra Pound فى صفحة ٤٦ من كتابهA.B.C. of Reading الذى نشر عام ١٩٦١ أيضًا، أن «الملحمة قصيدة تتضمن التاريخ». ويخلص ميرشانت من هاتين العبارتين إلى أن «تجاوز أبعاد الواقع» و«تضمن التاريخ»، هما القطبان الأساسيان اللذان تقع بينهما تلك التجربة الإنسانية التى توصف بأنها (ملحمة). فى رواية «الحرب والسلام» مثلا نجد التاريخ (متضمنًا) فى أحد الأعمال الفنية الكبرى دون أن يكون «التاريخ» فى ذاته بالمعنى الدقيق للكلمة هو موضوع هذه الرواية التى تتجاوز بمعالجتها الفنية كل أحداث الحياة الواقعية على الرغم من أنها تعتمد عليها .كذلك فإن تركيز الملحمة على البطل لا يعنى أننا نواجه رجلاً معينًا الذات فى لحظة معينة بالذات من لحظات التاريخ ولكن ما نواجهه و«الإنسان فى التاريخ». Man in History وهكذا نجد أن استخدام مارى مكارثى كلمة (تجاوز)، وكذلك استخدام عزرا باوند كلمة (يتضمن) يشيران إلى وجود فكرة أساسية ومميزة للملحمة، وهى فكرة الحجم أو المقياس. فليس من الضرورى أن تكون الملحمة طويلة ولكنها يجب أن تكون (عظيمة) بكل المعايير، أى يجب أن تتوفر فيها كل الأبعاد الملحمية (٧) التى تميز العمل الملحمى عن غيره من الأعمال الإبداعية.

أ ــ لعل أول ما يميز الملحمة هو ذلك التنوع الهائل والتشعب فى الموضوعات التى تعرض لها بحيث نجد الأحداث والوقائع الحقيقية جنبًا إلى جنب مع الأسطورة والحكاية الخرافية والقصص والروايات المتعلقة بأعمال البطولة والتى لا تخلو من المبالغة والتهويل، وذلك فضلا عن بعض القصص ذات الطابع الدينى مع الإشارة إلى بعض العادات والتقاليد بل بعض الآراء والخطرات الفلسفية والأخلاقية وغير ذلك كثير. ولكن هذا لا يعنى أن الملحمة التى تعرض كل هذه الأمور تنقصها وحدة الموضوع أو تفتقر إلى نقطة محورية تدور حولها كل الأحداث. ففى كل ملحمة من الملاحم الكبرى حدث ملحمى رئيسى بسيط يمكن تلخيصه فى عبارة واحدة، ولكن الشاعر ينطلق إلى مجالات أخرى واسعة ومتنوعة مما يضفى على ذلك الحدث كثيرًا من الغنى والثراء والعمق. فالحدث الملحمى فى الإلياذة مثلاً هو «غضب أخيلليوس» لمقتل صديقه باتروكلوس فى الحرب الطروادية ورغبته فى الانتقام له. والحدث الملحمى فى الأوديسيا هو «الرجل» أوديسيوس ورحلته لاسترداد زوجه. ولذا فإن أول كلمة فى الإلياذة هى «الغضب» إذ يبدأ هوميروس ملحمته بالإشارة إلى هذا الغضب بقوله فى البيت الأول «غنِّ أيتها الربة غضبة أخيلليوس بن بيليوس المدمرة»، كما أن أول كلمة فى الأوديسيا «هى الرجل»؛ حيث يقول الشاعر فى البيت الأول منها: «غنىّ ربة الشعر عن الرجل الرحالة الذى هام يجوب الآفاق بعد أن دمر طروادة المقدسة»[٨] فكأن الملحمة تكتسب عظمتها وروعتها وجلالها من نفس الفكرة التى تدور حولها ومن طريقة عرض أو تنفيذ هذه الفكرة بحيث تتم معالجتها والتعبير عنها فى آلاف الأبيات من الشعر القوى الرصين الذى يكشف عن القدرات الإبداعية التى يتمتع بها الشاعر. وقد يمكن القول بوجه عام إن ما يميز القصيدة الملحمية فى هذا الصدد هو ذلك الاندفاع أو التدفق الهائل فى سرد القصة بحيث يسيطر ذلك التدفق على كل ما عداه، وذلك بالإضافة إلى المعنى المتضمن فى كل جزء من أجزائها والذى يدل على وجود عقل بارع خلاّق يتصور العمل كوحدة كلية متكاملة، ويوجه الأجزاء المختلفة بطريقة دقيقة محكمة ويضفى على ذلك كله مسحة من الجمال والروعة والجلال بما يستخدمه من تشبيهات ومحسنات لفظية وأوصاف ونعوت تساعد على توضيح الفكرة وتعميقها .[٩] بل إن الراوى أو المنشد الذى يروى الملحمة أو ينشدها أو يتغنى بها يساعد هو أيضًا بما يدخله من تعديلات وتغييرات على «النص» على تعميق الفكرة. وليس من شك فى أن مخيلة المنشد ومتطلبات الفن عنده ورغبة المستمعين (الجمهور) فى الاستزادة تتدخل كلها فى تشكيل الملحمة، وخصوصًا الملحمة الشفهية غير المدونة. بما كان يدخله عليها من تغيير وتبديل. ويشير الدكتور أحمد عثمان إلى ذلك بقوله: « لم يكن عمل المنشد مجرد (إعادة إخراج) لنص محفوظ عن ظهر قلب وإنما كان بمثابة (إعادة خلق) لقصة معروفة فى صيغة مألوفة ومعدة خصيصًا لمناسبة معينة. كان المنشد يدخل من التغييرات والإضافات فى القصة التى يرويها ما يراه متمشيًا مع ميول وقدرات الناس من حوله، أى جمهور السامعين. يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بل الزوايا المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون، لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور، أو ذاك المنشد» (صفحة٦٧)

ب ــ الخاصة الثانية التى تميز الملاحم والأعمال الملحمية الكبرى هى المزج بين القوى البشرية والقوى الإعجازية أو الفائقة للطبيعة. ويتمثل ذلك من ناحية فى شخصية البطل ذاته



الذى كثيرًا ما يكون قد جاء نتيجة تزاوج أم من البشر وأب من الأرباب أو الآلهة أو الكائنات غير البشرية ،أى أنه يدخل فى تكوين البطل عنصر غير بشرى. والأمثلة على ذلك كثيرة[١٠] كما يتمثل من الناحية الأخرى فى تدخل هذه القوى الإعجازية فى سير الأحداث وتوجيهها والمشاركة فيها فى بعض الأحيان كما هو الحال فى الملاحم الكلاسيكية. ففى الإلياذة نجد الآلهة والربات تنقسم فيما بينها بالنسبة للحروب الطروادية، ويناصر كل منها أحد الفريقين المتحاربين وتتصرف كما لو كانت من البشر. وبالمثل كانت الآلهة أو الربة أثينا تتدخل بكثرة وبشكل سافر فى كثير من المواقف التى تسجلها الأوديسيا. ولكن هذا المزج بين القوى البشرية والقوى الإلهية أو الإعجازية لا يظهر على الأقل بنفس الدرجة من الوضوح والتركيز فى الملاحم التى نشأت فى المجتمعات والثقافات التى عرفت الأديان السماوية. وصحيح أن العناية الإلهية كانت تتدخل فى بعض الأحيان لإنقاذ البطل حين تتأزم الأمور، ولكن هذا كان يحدث فى حدود ضيقة وفى المواقف العصيبة وفى الحالات الاستثنائية التى كانت تتطلب من الشاعر أن يقدم تفسيرًا معقولًا ومقبولا لبعض الأحداث الخارقة التى تفوق قدرة البشر وتتجاوز إمكاناتهم المحدودة. ففى أنشودة رولان Chanson de Roland مثلا نجد أن الملائكة تنزل إلى الأرض لكى تحمل روح رولان إلى الفردوس ولكنها لا تتدخل فى سير الحرب أو تشارك فيها، إلا أن هذا لم يمنع الشاعر مع ذلك من أن يذكر أن الظلام خيّم على الكون حزنًا على مقتل رولان، وأن الشمس لم تغرب فى موعدها كى يطول النهار وتتاح الفرصة أمام شارلمان لكى يحقق انتصاره على (الكفار). ونصادف هذا الموقف ذاته فى كثير من القصائد الملحمية وشعر البطولة فى بعض الثقافات القديمة التى كانت تدين بأديان عريقة ولكنها غير سماوية مثل البوذية، إذ كانت بركة رجال الدين تحيط بأبطال تلك القصائد وتحميهم من شر أعدائهم دون أن يتدخلوا هم أنفسهم فى القتال. فقد كان البطل يشعر بتلك البركة والعناية والرعاية تحيط به وتسد خطاه حتى تقوى عزيمته فلا يعود بحاجة لأى عون فيزيقى محسوس[١١]

جـ ــ وعلى الرغم من أن أحداث الملحمة هى أحداث عيانية مفردة وأن أبطالها أشخاص قد يكون لهم وجود فعلى فى الحياة؛ فإن الملحمة (تتجاوز) ذلك الواقع المشخص العيانى المحدود وتسمو عليه وتعبر فى مجموعها عن أحاسيس وآراء ونظرات أكثر تجريدًا وشمولاً من تلك المواقف المحدودة، كما أنها تعكس بعض القيم والمبادئ والمثل العليا التى ترتفع عن الحياة اليومية المألوفة والتى تصدق على «الإنسان»ككل بعيدًا عن قيود الزمان والمكان. وهذا هو ما يعطى الملحمة طابع الروعة والعظمة والجلال. وقد يظهر هذا واضحًا لنا حين ننظر إلى ملحمتين من أقدم الملاحم ولكنهما تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين، كما يفصل بينهما فارق زمنى كبير، ونعنى بهما ملحمة جلجامش السومرية التى ترجع إلى حوالى ٢٠٠٠ ق .م، وملحمة الأوديسيا الإغريقية التى ترجع إلى حوالى القرن الثامن قبل الميلاد. وأغلب الظن أن الأوديسيا تأثرت بملحمة جلجامش، إلا أن الملحمتين تقفان مع ذلك موقفين مختلفين تمامًا من الحياة، ولكنهما فى كلا الموقفين تتجاوزان الأحداث الواقعية، وترتفعان عنها، وتبحثان عن مطالب أكبر جدًا وأسمى من هذه الحياة. فالملك جلجامش يجمع فى تكوينه بين العنصرين الآدمى والإلهى، ولكنه كان يبحث فى دأب وإلحاح ومثابرة عن الخلود وصادف فى سبيل ذلك كثيرًا جدًا من العقبات والصعاب التى كانت تُزرع فى طريقه عسى أن يتبين ويدرك عدم جدوى ذلك المطلب الصعب العسير. أما أوديسيوس فكان على العكس من ذلك تمامًا

لا يأبه بذلك النوع من الخلود الذى كانت إحدى الربات تحاول أن تهبه له لاستمالته إليها، وكان يفضل على ذلك الخلود وضعه الإنسانى الخاص رغم كل ما فيه من ضعف وفناء، ورغم أنه كان يقوده فى آخر الأمر_ حسب الملحمة_ إلى نهايته المحتومة. كذلك الحال فى الإلياذة. فقد أقبل أخيلليوس على القتال بعد طول امتناع حتى يتمكن من الانتقام لمقتل صديقه باتروكلوس مع أنه كان يعرف مسبقًا أن هذا سوف يؤدى به إلى نهايته المحتومة أيضًا. فلقد كان يؤمن بأنه من الأفضل للمرء أن يحيا (عبدًا) أجيرًا فى هذا العالم على أن يحيا (ملكًا) للموتى فى العالم الآخر. فالإنسان يحمل قدره دائما معه، وعليه أن يتقبل ذلك القدر فى شجاعة وأنفة وإباء وكبرياء، وأن يعمل على أن يحقق لنفسه كل ما يستطيع أن يحققه من حسن السمعة وعلو الصيت فى حدود ظروفه وإمكاناته ووضعه الإنسانى الخاص ودون أن يتجاوز ذلك الوضع أو يتخطى تلك الحدود حتى لا يتعرض للعقاب الإلهى[١٢]

د ـ وأخيرًا فإن بعض الكتّاب يصفون الملاحم بأنها نوع من الشعر «اللاشخصى impersonal» أو أنه شعر«غير ذاتى» وذلك على الرغم من أن الملاحم عمل إبداعى وأن «الذاتية»أو«الشخصانية» عنصر مميز لكل الأعمال الإبداعية سواء أكان ذلك فى مجال الأدب أم الفن أم الفكر. فالشاعر الملحمى فى العصور الكلاسيكية فى أوروبا لم يكن يستطيع أن يبدأ ملحمته بالكلام عن نفسه أو عن حياته أو أن يشير إلى الأعمال فى أشعاره السابقة. وقد بدأ ذلك«التقليد»بالملاحم الهوميرية واستمر قائمًا عند الشعراء الذين جاءوا من بعده. وربما كان أول من خرج عليه هو دانتى فى ملحمته الشهيرة« الكوميديا الإلهية»، وقد يكون ذلك راجعًا إلى أن الشاعر لم يكن يستطيع أن يزعم أنه وحده هو صاحب الملحمة ومبدعها بكل أجزائها وجزئياتها. فمثل هذا العمل الضخم لا يمكن أن يصدر عن فرد واحد وخصوصًا وأنه يضم فى العادة أحداثًا وأشعارًا وقصصًا كانت موجودة من قبل. وربما كان هذا هو السبب فى أن الشاعر_ كما هو الحال بالنسبة إلى هوميروس_ يبدأ ملحمته بالاتجاه والابتهال إلى إحدى الربات أن تمنحه القدرة وتهبه المعرفة حتى ينهى ذلك العمل الذى يتناول فيه أحداثًا وقعت قبل عصره بعدة قرون دون أن يكون لديه مرجع عنها سوى المأثورات الشفهية التى انحدرت إليه عبر الأجيال. فالالتجاء إلى ربة الشعر والاستعانة بها فيه اعتراف بأنها هى المصدر الوثيق للحقائق لأنها هى بنت الذاكرة، شأنها فى ذلك شأن غيرها من الربات، ولذا فإنها تعرف أفضل من غيرها ما حدث بالضبط. بل إن فرجيليوس نفسه ـ على الرغم من أنه عاش فى عصر كانت الكتابة فيه أداة شائعة للتدوين وعلى الرغم من أنه كتب ملحمته ولم يكتف بأن يقولها شفاهة، كان يدرك أنه كان يكتب عن أحداث وقعت منذ أكثر من ألف سنة وأنه ليس له أى سلطان عليها، ولذا أضفى عليها ذلك الطابع اللاشخصى، أو وضع عليها «قناع اللاشخصانية» حسب تعبير ندرسون. وكل هذا معناه أن الذى كان يهم فى الملحمة هو «الشعر» وليس«الشاعر» [١٣]

ولكن هذه «اللاشخصانية» لا تعنى أن الشاعر لا يعبر عن عواطفه وأحاسيسه ووجداناته إزاء البطل ومايحدث له، وهذا جانب ذاتى واضح ولا سبيل إلى إنكاره. فالشاعر كثيرًا ما يتعاطف مع البطل أو حتى مع بعض ضحاياه مثلما يفعل فرجيليوس مع ضحايا آنياس فى «الإينيادة».

ومهما يكن من شىء، فالواقع أن كل الشعوب المعروفة لها قصائدها وأعمالها الشعرية التى تتغنى فيها بأبطالها وأمجاد مؤسسيها وأسلافها، ويستوى فى ذلك المجتمعات القديمة ذات الحضارات أو الشعوب البدائية. ومع أن معظم هذه القصائد لا ترتفع إلى مستوى الملاحم فإنها تعتبر وسيلة جيدة لنقل تقاليد تلك المجتمعات وعوائدها وأعرافها إلى الأجيال التالية، وخصوصاً فى الوقت الذى لم تكن فيه هذه الشعوب تعرف الكتابة والتدوين على ما كان عليه الحال فى بلاد الإغريق على عصر هوميروس. وعلى ما هو عليه الحال فى كثير من المجتمعات والقبائل (البدائية) حتى الآن. ولا تزال بعض هذه القبائل تعطى أهمية بالغة «لمرحلة»البطولة. وهى المرحلة التى ترتبط بسن البلوغ والرجولة المبكرة. ويتمتع (الأبطال المحاربون) هناك بكثير من الامتيازات الاجتماعية كما تسجل أعمالهم وبطولاتهم فى قصائد يتغنى بها الناس وينشدها المنشدون، وبذلك تعتبر بمثابة(ملاحم) بسيطة تتفق فى مستواها مع الوضع الثقافى السائد فى تلك المجتمعات ولكنها تعبر بغير شك عن روح تلك الجماعة أو القبيلة وعن اعتزازها بأبطالها وأمجادها. وقد يمكن القول على هذا الأساس إن(الملاحم) ـ بهذا المعنى الواسع للكلمة ـ (ظاهرة) عامة عرفتها كل المجتمعات والثقافات. وربما تكون بعض الملاحم قد تأثرت بملاحم أخرى نشأت فى ثقافات مختلفة واستعارت منها بعض العناصر نتيجة لاتصال هذه الثقافات بعضها ببعض. وقد سبق أن أشرنا إلى احتمال تأثر الأوديسيا الإغريقية بملحمة جلجامش السومرية التى سبقتها فى الزمن. والاتصال على أى حال قديم بين المشرق وبلاد الإغريق. والدكتور عبداللطيف أحمد على يشير إلى هذه التأثيرات وأوجه الشبه بين الملحمتين، ويلاحظ أن ثمة مشابهات قوية بين القصص الإغريقية المتداولة بين الآخيين والتى يدور أغلبها حول بطولات أمرائهم وأمجاد أسلافهم وبين أساطير الشرق الأدنى القديم. ثم يردف هذه الملاحظة بقوله:

«وقد يقال فى تعليل ذلك إن مجموعة من الأفكار الأسطورية انتشرت فى كل منطقة شرق البحر المتوسط وأثرت فى الشرق الأدنى وأدب اليونان، وأن كريت ربما هى حلقة الوصل بين المنطقتين. لكن عناصر الشبه أقوى وأكثر من أن يكفيها مثل هذا التعليل أو التفسير. فقد لاحظ أكثر من باحث أوجه الشبه بين ملحمة الإلياذة اليونانية وملحمة جلجامش السومرية الأصل. ولم يتفهم التشابه الموجود بين الملحمتين لا فى بعض المواقف أو بين الشخصيات بل بين الأفكار الرئيسية أيضًا، ويمتد تأثير الملحمة السومرية إلى الأوديسيا كذلك. ولنضرب مثلا واحداً وهو تلك الزيارة التى قام بها أوديسيوس للعالم الآخر. فهذا المشهد مستعار من زيارة انكيدو وصديق جلجامش لعالم الموتى .وتذكرنا فكرة القيام بحملة حربية للظفر بعروس جميلة أو استعادتها الواردة فى الإلياذة بنفس الفكرة الواردة فى ملحمة كرت الكنعانية (الفينيقية)، كما أن بعض الشخصيات والمواقف والتعابير فى الأدب الأوجاريتى تنم عن تأثير الأساطير اليونانية بها. ونلتقى بفكرة البطل الذى تحطمت سفنه وغرق كل من معه إلا هو، وهى قصة أوديسيوس (فى الأوديسيا اليونانية)، نلتقى بها قبل ذلك فى القصة المصرية المسماة بقصة (الملاح الذى نجا من الغرق) ــ فى إحدى جزر البحر الأحمر؟ـ وترجع إلى ما قبل عام ٢٠٠٠ ق.م، كذلك نجد لبعض الأساطير الوارد ذكرها فى كتاب هيسيود المسمى (أنساب الآلهة) وقصة (أتلانتا) ..نظائر عند الحيثيين، ولا يمكن أن تكون كل هذه المشابهات وليدة الصدفة وحدها. لقد تأثرت القصص والأساطير اليونانية تأثرًا ملحوظًا بقصص وأساطير الشرق

الأدنى القديم واقتبست بعض العناصر من أدب السومريين والبابليين والحوريين والفينيقيين والحيثيين والمصريين..» (صفحة ١٨٣).

وليس ثمة ما يدعو إلى الدخول فى تفاصيل هذه العلاقات بين تلك الثقافات القديمة وما ترتب عليها من استعارات ثقافية انعكست بغير شك فى كثير من أوجه الشبه بين بعض العادات والتقاليد وبعض جوانب النظم الاجتماعية، وكذلك فى الإبداع الأدبى والفنى. ومشكلة الاحتكاك الثقافى والاستعارات الثقافية مشكلة محورية فى الأنثروبولوجيا الثقافية وشغلت بال عدد كبير من علماء الأنثروبولوجيا وخصوصاً فى القرن الماضى وظهرت فيها نظريات عدة كانت تعتمد فى أغلبها على الظن والتخمين نظرًا لقلة المعلومات المتاحة فى ذلك الحين. ومع أن المتخصصين فى الدراسات الكلاسيكية وفى التاريخ القديم يعطون هذه المسألة جانبًا كبيرًا من اهتمامهم فإن التأثيرات الثقافية بين الشعوب القديمة وآداب هذه الشعوب لا تحظى باهتمام معظم الأنثروبولوجيين المعاصرين مع أنهم يستطيعون أن يصلوا فيها إلى نتائج طيبة باستخدام أساليبهم فى الدراسة والتحليل، خصوصاً بعد أن توفرت المعلومات عن تلك الحضارات والثقافات والمجتمعات بدرجة لم تكن ميسورة لزملائهم فى القرن الماضى.

والمشكلة الحقيقية التى تواجه الباحث الأنثروبولوجى الذى يهتم بدراسة الملاحم وغيرها من أشكال الإبداع الأدبى والفنى القديم هى: إلى أى حد يمكن اعتبار الملحمة سجلا ليس فقط لأحداث تاريخية حقيقية قام بها أشخاص حقيقيون، ولكن أيضًا سجلا للثقافة والنظم والأوضاع الاجتماعية السائدة فى المجتمع الذى أنتج تلك الملحمة؟ أى أن السؤال المهم هنا هو: إلى أى حد يمكن اعتبار الملحمة تصويرًا للثقافة وللعلاقات الاجتماعية السائدة بين أعضاء ذلك المجتمع المعين؟

والواقع أن هذه التساؤلات كثيرًا ما ترد إلى أذهان المتخصصين فى الدراسات الكلاسيكية الذين يحاولون الإجابة عنها بأساليبهم وطرقهم الخاصة وفى حدود الإمكانات المتاحة لهم بحكم تخصصهم وفى إطار ذلك التخصص.

والأغلب أن هؤلاء العلماء يكتفون بإعطاء فكرة عامة عن الملامح الأساسية للبيئة الفيزيقية والاجتماعية التى نشأت فيها الملحمة وقلما يتعرضون للبحث فيما إذا كانت الملاحم تسجل بدقة وقائع الحياة الاجتماعية أو تعبر عن المبادئ التى توجه الثقافة وتتحكم فى العلاقات بين الناس. مثال ذلك ما نجده فى كتاب قديم ولكنه لا يزال يحتفظ بمكانته بين الدراسات الخاصة بالملاحم الإغريقية، ونعنى به كتاب الأستاذ جيلبرت مرى Gilbert Murray عن نشأة الملحمة الإغريقية The Rise of Greek Epic، وهو عبارة عن المحاضرات التى ألقاها الأستاذ فى جامعة هارفارد ثم نشرتها له مطبعة جامعة أكسفورد أول مرة عام ١٩٠٧ وتكررت طبعاته بعد ذلك.. ففى هذا الكتاب القيم يتكلم المؤلف بكثير من التفاصيل والدقة عن الظروف والأوضاع الأيكولوجية والاجتماعية والثقافية والديموجرافية العامة فى بلاد الإغريق بوجه عام ثم يعرض للظروف والملابسات التى أحاطت بنشأة الإلياذة والأوديسيا، ولكنه لا يلبث أن يشير إلى أن قصائد الإلياذة تمثل «ماضيًا مثاليًا Idealized Past صفحات١٢٠ ـ ١٢٢، وأنا أقرب إلى روح هوميروس، أو حسب تعبيره «أكثر هوميرية» من الأوديسيا، وذلك على الرغم

من أنها خضعت لكثير من عمليات المراجعة والتهذيب بشكل لم يحدث للأوديسيا، فالملحمة إذن فى نظره تعطينا صورة عن «الماضى المثالى»، أى الماضى «الذى لم يتحقق أبدًا فى الواقع» والذى يعبر عنه الشاعر بطريقة رومانسية بحيث يعل أشخاص الملحمة يتحدثون بلغة لم يكن الناس العاديون يتكلمون بها فى حياتهم اليومية، ويتصرفون بطريقة لا تمت بصلة إلى السلوك العادى المألوف. «تلك الأيام التى كان البطل فيها حقيقيًا وكانت الأميرة أميرة حقًا». (صفحة ١٢٠)

ولو قبلنا رأى الأستاذ مرى من أن الملاحم تقدم صورة (مثالية) وليست واقعية عن الماضى، فإن ذلك سوف يعنى أنه لا يمكن اعتبارها سجلا للثقافة بالمعنى الذى يفهمه الأنثروبولوجيون من هذه الكلمة. وعلى أى حال فإن من الخطأ أن نتوقع من أى عمل أدبى أن يعطينا وصفًا أنثروبولوجياً دقيقاً للثقافة والمجتمع اللذين نشأ فيهما ذلك العمل مهما كانت درجة المؤلف لمكونات الثقافة وعناصر الحياة الاجتماعية والتزامه بالتعبير عنها. فالشاعر فى الملحمة يقدم لنا صورة «فنية واعية» لعصر قديم من عصور البطولة والفروسية ولذا كان من الطبيعى أن ينزه هذه الصورة من كل ما قد يسىء إلى البطل. فالبطل فى الملحمة الإغريقية مثلا يستخدم فى معاركه أسلحة مصنوعة من الحديد وليس من النحاس الأحمر أو البرونز، (وهو المعدن الذى كانت تصنع منه الأسلحة بالفعل فى ذلك الحين)؛ لأن الحديد أكثر قوة وصلابة ولذا فهو خليق بأبطال الملاحم. ولم يكن بطل الملحمة يأكل السمك أو اللحم المسلوق لأن هذا يتنافى مع معنى البطولة ويتعارض مع «عصر البطولة»، وإنما كان يأكل بدلا من ذلك اللحم مشويًا بعد أن يقتطعه بسيفه من لحم الحيوان الحى. وإلا فهل يستطيع المرء أن يتصور أى أثر سيئ يمكن أن تتركه فى أذهان الناس صورة (البطل) أخيلليوس بن (الربة) ثيتيس وهو يقوم بتنظيف السمك أو عمل الشوربة؟ (صفحة١٢٢، حاشية١٢).

على العكس من ذلك يذهب سير موريس باورا إلى أن الناس أنفسهم يتقبلون «الشعر البطولى» وبما فى ذلك الملاحم ـ على علاته ـ ويعتقدون أن الأحداث التى ورد ذكرها فى تلك الملاحم وقعت بحذافيرها فعلا وأنها بذلك تعتبر سجلًا أمينًا ودقيقًا لذلك الماضى الذى تشير إليه، بل إنهم كثيرًا ما يستشهدون بتلك الأحداث ويسترشدون بها فى حل كثير من الأمور التى تعرض لهم فى حياتهم مثل المشكلات المتعلقة بالأرض وعلاقات النسب والمصاهرة والانحدار من أسلاف وأجداد معينين، وذلك بالرجوع إلى ما قد يكون فى تلك الأشعار من إشارات إلى هذه المسائل.. كان هذا هو ما يفعله الإغريق فى القرنين السادس والخامس ق .م. إذ كانوا ينظرون إلى الأشعار الهومرية على أنها تسجيل لحقائق واقعية وأشخاص حقيقيين، وأن ما حدث فى الماضى يمكن أن يساعد بالتالى فى فهم أحداث الحاضر ووقائعه. بل إن بعض المؤرخين القدامى كانوا يستشهدون بتلك القصائد والأشعار ويرجعون إليها لمعرفة وفهم ما كان يدور فى واقع الحياة فى تلك الفترات القديمة من التاريخ وفى تلك المجتمعات والثقافات التى أنتجت تلك الأشعار والقصائد الملحمية[١٤]

هذا الاختلاف فى الرأى نجد له مثيلًا فى الكتابات الأنثروبولوجية الحديثة التى تعرض لدراسة التراث الشفاهى المتوارث والحكايات والقصص والأساطير ودلالتها الاجتماعية؛ وبعض علماء الأنثروبولوجيا يرون أن ذلك التراث الشفاهى القديم، وبوجه خاص الأساطير، تعكس



أنماطًا اجتماعية وثقافية لا تزال قائمة حتى الآن، أو أنها على أقل تقدير تسجل بدرجة عالية من الدقة ولكن بطريقة رمزية العلاقات الاجتماعية والثقافية التى كانت قائمة فى فترات سابقة من حياة المجتمع ثم اندثرت واختفت، ولكن يمكن إعادة تركيبها من قراءة هذه الأساطير وترجمتها إلى علاقات عيانية بين أعضاء المجتمع. أما البعض الآخر فإنهم على العكس من ذلك تمامًا يرون الأساطير مجرد تعبيرات رمزية عن أوضاع (مثالية) لم تتحقق أبدًا فى الواقع وبذلك فهى تعطينا صورة ذهنية مجردة عن« الماضى المثالى» إذا أمكن لنا أن نستعير عبارة الأستاذ جيلبرت مرى؛ وبذلك فهى صورة ليس لها وجود إلا فى «العقل الجمعى »الذى تولى صياغة هذه الأساطير والحكايات والخرافات وما إليها. وبصرف النظر عن هذه الاختلافات فى الرأى فمن الصعب على الباحث، سواء أكان مؤرخًا أم عالمًا أنثروبولوجيا أم متخصصًا فى الدراسات الكلاسيكية أن يأخذ كثيرًا من الأحداث التى يرد ذكرها فى الملاحم على أنها حقائق ووقائع حدثت فعلًا بكل تفاصيلها. بل إن بعض الأحداث التى تنسبها الملاحم إلى أشخاص معينين بالذات وكان لهم وجود فعلى يُداخلها بعض عناصر الخيال .فكثيرًا ما تنسج المخيلة الإبداعية أحداثًا وأمورًا لم تحدث على الإطلاق، أو أنها قد تنسب إلى أبطال وشخصيات الملاحم صفات وخصائص وأفعالًا غريبة عليهم تمامًا. وهذا الجانب المتخيل هو جزء من «الصنعة» الفنية التى يلجأ إليها الشاعر لاستكمال عناصر الملحمة، أو أنه قد يأتى نتيجة للإضافات التى تدخل على الملحمة فى مراحل تالية على أيدى الرواة والمنشدين استجابة لرغبات الجمهور أو كوسيلة لاستثارة اهتمامهم وحماسهم على ما سبق أن ذكرنا. وهذا معناه أن الحقائق (التاريخية) التى يرد ذكرها فى الملاحم تخضع لكثير من التشويه الذى قد يصل فى بعض الأحيان إلى حد يصعب قبوله أو تصديقه. وصحيح أن هذا المزج بين الحقيقة والخيال يعطينا صورة جمالية فنية رائعة؛ ولكن حين يكون الأمر متعلقًا بمعرفة وتحديد الدلالة التاريخية والاجتماعية والتحليل الأنثروبولوجى للملحمة وأحداثها؛ فإن المسألة تتطلب ضرورة التمييز بين الواقع والخيال ورسم الحدود الفاصلة بين الاثنين حتى يمكن تعرف مكونات الثقافة ومقومات النظم والعلاقات الاجتماعية التى تسجلها الملحمة، أو على الأقل الخروج منها بصورة معقولة عن هذه النظم والأوضاع والعلاقات. فإذا كان شارلمان الحقيقى قد حارب وانتقم بالفعل لموت رولان الحقيقى فى موقعة رونسفال Roncesvalles فليس من المعقول أن تكون الشمس قد تأخر مغيبها عمدًا حتى يطول النهار ويتمكن شارلمان من تحقيق انتصاره كما تقول الملحمة. وإذا كان جلجامش قد تولى الملك بالفعل فى «الوركاء» فى وقت من الأوقات فليس من المحتمل أن يكون قد استعان بالوحش المخيف المهول خمبابا Humbaba فى حروبه كما تروى الملحمة. وإذا كان أخيلليوس قد حارب بالفعل فى طروادة فليس من المحتمل أن يكون حصانه قد تكلم إليه بلسان آدمى ،وهكذا (باورا: المرجع نفسه- صفحة٥١٠).

وتكاد كل الملاحم أن يكون فيها عصر خرافى أو أسطورى أو غير حقيقى على أقل تقدير. ولكن لا ينبغى أن يكون ذلك سببًا فى التشكك فى صدق وواقعية كل الأحداث التى يرد ذكرها فى الملحمة، وإن كان هذا العنصر الخرافى يلقى بعض ظلال الريبة والشك على مدى إمكان الاعتماد على الملاحم كمصدر للمعلومات عن الماضى وعن الثقافة والمجتمع اللذين عاشت فيهما الملحمة. بل إن هذا العنصر الخرافى يمكن أن يكشف لنا عن جوانب جديدة فى أسلوب وطريقة تفكير تلك الشعوب فى أثناء الحقبة التى تم فيها تأليف الملحمة وعن بعض القيم السائدة عندهم، وذلك

على اعتبار أن هذه العناصر الخرافية أو المتخيلة هى ترجمة لتلك القيم والمبادئ والتصورات الذهنية الجمعية، بل قد تكون إسقاطات لبعض الرغبات الكامنة المكبوتة لدى أعضاء المجتمع.

ومع ذلك فقد تسجل بعض الملاحم أحداثًا أغفلها التاريخ وكادت تُمحى من الذاكرة أو لم تهتم كتب التاريخ المتخصصة بتسجيلها لسبب من الأسباب. والمثال الذى يستشهد به معظم الكتاب على ذلك هو ملحمة «السيد» الإسبانية التى يبدو أن مؤلفها كان من رجال الأكليروس، وبذلك كان على درجة من العلم والمعرفة، ولذا جاء وصفه لحروب البطل فى بلاد المور أقرب فى صياغتها إلى الحقيقة والواقع بحيث يصعب رفضها أو عدم قبولها وتصديقها .ويساعد على ذلك أن كثيرًا من شخصيات الملحمة أشخاص حقيقيون وكان لهم وجود حقيقى كما أنه لا تكاد توجد شواهد أو أدلة وبيانات تتعارض مع ما جاء فى الملحمة. ولكن هذا كله لا يمنع من وجود بعض عناصر الخيال و«الصنعة» فى معالجة تلك الحقائق والوقائع. وقد تكون ملحمة «السيد» حالة استثنائية وفريدة فى ذلك، ولكن الذى يهمنا هنا على أية حال هو ما سبق أن ذكرناه من ضرورة التمييز فى أى ملحمة بين الحقيقة والخيال مع عدم إهدار قيمة العناصر المتخيلة ودلالاتها الاجتماعية والثقافية فى الوقت ذاته... وأنا أتكلم هنا بطبيعة الحال من وجهة النظر الأنثروبولوجية التى تبحث عن «وظيفة» كل عنصر من عناصر الثقافة والدور الذى يلعبه ذلك العنصر فى البناء الاجتماعى. وعلى أية حال فإن هذا التشابك بين الواقع والخيال هو الذى يعطى الملحمة بُعدها الإنسانى وقوتها وعمقها بصرف النظر عما يقوله سير موريس باورا من أن ما نسميه «الروح الإبداعية والفنية» التى تفرض صورتها ونمطها على المعلومات المتوفرة لكى تخلق منها شيئًا جديدًا هى مصدر من مصادر تشويه التاريخ والابتعاد بالملحمة عن الحقيقة والواقع عن الصدق التاريخى، وأن نظرة الشاعر إلى التاريخ هى «نظرة» درامية وليست نظرة تاريخية (صفحة ٥١٩). فالنظرة الدرامية إلى الأشياء هى التى تجعل الشاعر أو المنشد أو الراوى ــ يخلط بين الأحداث والشخصيات لكى يبدع لنا شيئًا جديدًا لا يتفق تمامًا مع الواقع، على الرغم من أن معظم ــ إن لم يكن كل ــ عناصره مستمدة من ذلك الواقع نفسه.

وكثيرًا ما تؤدى رغبة الشاعر الملحمى فى تبسيط الأمور وتقديمها فى صورة مركزة يسهل استيعابها إلى اختزال العصور الزمنية ودمج الأحداث والوقائع المختلفة بعضها مع بعض وإغفال فوارق الزمان والمكان مما يتعارض تمامًا مع تسلسل الأحداث التاريخية. فهو يأخذ من الأحداث المتمايزة والمتباعدة بعض العناصر التى يدمجها ليخرج بصورة جديدة متكاملة تلخص الوقائع الأصلية ولكنها تختلف عنها كل الاختلاف. وقد يكون الدافع وراء ذلك الرغبة فى إبراز جوانب أو أحداث معينة بالذات لها دلالات مهمة كما هو الحال بالنسبة لمعركة رونسفال فى أنشودة رولان. فلم تكن لهذه المعرفة فى حقيقة الأمر كل تلك الأهمية الكبرى فى تاريخ الحرب. ومع أن الوقائع التاريخية تشير إلى أن جيش شارلمان تعرض فى أثناء عودته من إسبانيا لهجمات الباسك التى كلفته حياة عدد من قواد جيشه، إلا أن الشاعر أعطى لهذه الحادثة كثيرًا من الأهمية وبالغ فى ذلك بحيث أصبحت تبدو كما لو كانت معركة من أهم المعارك التى خاضها المسيحيون مع أعدائهم الكفار، وكان لابد لإبراز أهمية المعركة من أن تُبرز الملحمة فى حجم أكبر بكثير جدًا من حجمها الحقيقى وأن تبالغ فى تقدير حجم الجيوش

المتحاربة وحجم الخسائر من كلا الطرفين. وكما يقول سير موريس باورا (فى صفحة ٥٢٠)؛ فإن كل ما فعله الشاعر فى ذلك هو أنه قام بتجميع ودمج وتركيز كل تجربة الحروب الصليبية الأولى فى معركة واحدة فقط. أى أنه نقل إلى رونسفال الأحداث والتجارب، بل أيضًا الروح التى عرفها جيلان كاملان عن حروب (السراسنة) فى فلسطين. وعلى ذلك فإن الأهمية الحقيقية للملحمة ترجع ليس إلى أنها تقدم لنا أية معلومات عن شارلمان وحروبه (لأن المعلومات الحقيقية الصحيحة التى يرد ذكرها فى هذا الشأن قليلة نسبيًا) ولكن ترجع هذه الأهمية إلى أن الملحمة تعكس روح القرن الثانى عشر روح الحروب الصليبية؛ وبذلك أصبحت هذه المعركة الواحدة نموذجًا ومثالاً لكل المعارك ضد (الكفار)، كما أن الأفعال والبطولات التى تنسبها الملحمة إلى الشخصيات التى تظهر فيها إنما يُقصد بها الكشف عما يمكن أن يحققه الأبطال المسيحيون حين يحاربون فى سبيل الدين ومن أجل العقيدة.

فالشاعر لم يكن يهتم إذن بتسجيل الأحداث الواقعية، حتى ولو توفرت لديه المعلومات الصحيحة عنها ،وإنما كان اهتمامه منصرفًا إلى إبراز المعركة فى إطار درامى، بكل ما يتطلبه ذلك من اختلاق واختراع للأحداث، أو على الأقل المبالغة فيها وتضخيمها وإضفاء صفات بطولية خارقة على المحاربين المسيحيين، مع وصف أعدائهم بأقبح الصفات والخصال[١٥]

كل هذا من شأنه أن يجعل الشعر الملحمى يبدو بديلًا هزيلًا عن التاريخ وعن الوصف الأنثروبولوجى للحياة الاجتماعية والثقافية، وإن كان هذا لا ينفى أنه يقدم للباحث الجاد المتعمق بعض المفاتيح الأساسية لفهم المجتمع والثقافة، أو على الأقل الإطار الاجتماعى والثقافى العام الذى يتحرك فيه شخوص الملحمة وأحداثها والقيم والمبادئ التى تعبر عنها، ما دام هناك شك فى أنها تقدم وصفًا مقبولًا للواقع الاجتماعى الفعلى. وهذه على أية حال مسألة مهمة وخليقة بأن تلقى مزيدًا من اهتمام الباحث الأنثروبولوجى الذى يُعنى بدراسة التراث فى مختلف الثقافات، والذى يريد أن يخرج من ذلك النطاق الضيق الذى فرضه كثير من الأنثروبولوجيين على أنفسهم حين حصروا جهودهم فى دراسة المجتمعات (البدائية) والمتخلفة.

وقد يحسن بنا أن نعرض هنا بشىء من التفصيل لإحدى الملاحم الكبرى التى لا تكاد تكون معروفة للكثيرين فى العالم العربى، لنتعرف نظرة الباحث الأنثروبولوجى إلى الملاحم وأسلوب معالجته لها باعتبارها شكلًا من أشكال الإبداع من ناحية، ومدى تصويرها للمجتمع الذى أبدعها وتأثيرها فى حياة ذلك المجتمع والدور الذى لعبته ولا تزال تلعبه فى تشكيل ثقافته من الناحية الأخرى.

والملحمة التى نختارها لذلك هى «الرمايانا» الهندية، وهى إحدى ملحمتين عرفتهما الحضارة الهندية القديمة وتعتبران من أروع الملاحم التى عرفتها الآداب العالمية، ويحب كثير من الباحثين تشبيههما بال إلياذة والأوديسيا عند الإغريق. أما «إلياذة» الهند فهى «المهابهاراتا Mahabharata»التى ترتكز على عدد كبير من القصص والحكايات والخرافات المتوارثة التى تدور حول إحدى الحروب التاريخية الكبيرة. فموضوعها يشبه بذلك إلى حد كبير موضوع« الإلياذة»، بينما تصف« الرمايانا Ramayana »الأهوال والمخاطرات التى مر بها أحد أمراء الهند فى أثناء رحلته وتجواله بعد نفيه من موطنه ثم فى أثناء بحثه بعد ذلك عن زوجته

التى اختطفها بعض الأعداء، وبذلك فإن موضوعها يشبه هو أيضًا موضوع الأوديسيا إلى حد كبير. وتؤلف هاتان الملحمتان الجانب الأكبر من الأدب الملحمى عند الهندوس القدامى، كما أنهما معا تعطيان صورة واضحة ومتكاملة عن الثقافة والحضارة الهندوكية وعن الحياة السياسية والاجتماعية بل أيضًا عن الدين والفكر فى الهند القديمة[١٦]

ويرجع اختيارنا للرمايانا إلى عدة أسباب تتعلق فى مجملها بمجال البحوث الأنثروبولوجية والمدخل الأنثروبولوجى لدراسة الحضارة باعتبارها وحدة متكاملة والمنهج الذى يمكن اتباعه فى دراسة الأعمال الإبداعية بوجه عام، وعلاقتها بالمجتمع والثقافة اللذين نشأت فيهما هذه الأعمال، فالرمايانا ترتبط أصلا بنمط حضارى معين كان سائدًا فى أحد المجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة .وقد اهتم كثير من علماء الأنثروبولوجيا والاجتماع وخصوصًا من الهنود أنفسهم بدراسة هذه الحضارة فى مراحل تطورها المختلفة وكذلك بدراسة النظم الاجتماعية السائدة فى المجتمع الهندى المعاصر وتتبع أصولها التاريخية وربطها بالحضارة الأصيلة، على ما فعل سرنيفاس Serinivas مثلا بالنسبة لنظام الطوائف، وما فعل دوبيه Dube فى دراسته للمجتمعات الهندية الريفية. ففى هذه الدراسات وغيرها كان الباحثون دائمًا يرجعون إلى الماضى لمعرفة أصول النظم الاجتماعية التى يدرسونها ويتتبعون استمرار الأشكال الأولي فى الحياة الاجتماعية والثقافية القائمة فى الوقت الراهن. والواقع أن الحضارة الهندية لا تزال تحتفظ بكثير من قيمها ونظمها الاجتماعية وأنماطها الثقافية الأصيلة حتى الآن، وتؤثر بشكل مباشر وقوى فى المجتمع الحديث. وكثير من القيم وأنماط السلوك والعلاقات الاجتماعية والمبادئ الأخلاقية والتعاليم الدينية والممارسات الشعائرية التى تظهر فى الملحمة تؤلف جزءًا مهما من بناء الثقافة فى المجتمع الهندى الحديث وتوجه سلوك الناس وحياتهم، وذلك على عكس الحال بالنسبة لبعض الحضارات القديمة الأخرى التى تعتبر الآن حضارات ميتة مثل الحضارة المصرية أو حضارات بلاد ما بين النهرين القديمة أو حتى الحضارة الإغريقية التى يقول عنها أرنولد توينبى إنها حضارات ذات(جذع ميت) فلا تزال الحضارة الهندوكية حية ومستمرة إلى حد كبير فى حياة الناس وتفكيرهم وعلاقاتهم وقيمهم وممارساتهم. وليس أدل على ذلك من الاحتفالات السنوية التى تقام فى بعض مناطق الهند حتى الآن والتى تُقدم فيها بعض مشاهد الملحمة ومواقفها، كما لا يزال إنشاء الملحمة ورواياتها يُعتبران من أهم ملامح احتفالات راما السنوية التى تقام فى بنارس، كما تمثل المسرحيات المستمدة من الملحمة فى احتفالات لاهور السنوية وتجد إقبالًا شديدًا من ملايين الهندوس الذين يرون فيها صورة فنية لحياتهم ومبادئهم وقيمهم ومثلهم العليا. والأكثر من ذلك أن الرمايانا تعتبر مصدرًا من أهم المصادر لمعرفة المبادئ التقليدية التى تنظم العلاقات داخل الأسرة، وبوجه خاص العلاقات بين الزوجين والحقوق والواجبات التى يلتزمان بها كما تتمثل فى حياة بطل الملحمة راما وزوجته سيتا Sita وكذلك حدود سلطة الأب على بقية أفراد العائلة باعتبار العائلة التقليدية فى الهند عائلة أبوية بكل معانى الكلمة؛ أى أبوية النسب والإقامة والنفوذ؛ حيث يحتل الذكور مركزًا ممتازًا ويحظون بمكانة أعلى بكثير من مكانة المرأة؛ كما أن الملحمة تحدد أسلوب التعامل بين أعضاء العائلة تبعًا لفوارق السن والجنس. ولا يزال هذا كله يؤثر بشكل مباشر وفعال فى سلوك الهندوس، أو أنهم على الأقل يتخذون العلاقات الزوجية بين بطلى الملحمة (راما وسيتا) نموذجًا ومثالًا يوجه سلوكهم ويحدد علاقاتهم ومسئولياتهم تجاه بعضهم بعضًا.



فالرمايانا إذن ليست مجرد جزء من التراث الهندى القديم الذى قد يهتم به المتخصصون دون غيرهم من أفراد المجتمع كما هو الحال فى كثير من المجتمعات التقليدية ذات التراث العريق، وإنما هى تمثل أيضًا جزءًا من الواقع الحى فى المجتمع الهندى الحديث، ولا تزال شخصيات الملحمة وخصوصًا البطلين يعتبرون بمثابة المثل الأعلى الذى يتمثل به الهندوس. وربما كان هذا أوضح بالنسبة لمحاكاة النساء لبطلة الملحمة (سيتا) فى إخلاصها ووفائها لزوجها وتمسكها بعفتها وشرفها .إذ تتم تنشئة الفتاة الهندوسية وتربيتها على النمط الذى يميز سلوك سيتا وتصرفاتها وفكرتها عن الواجبات الزوجية والعائلية ونظرتها بوجه خاص إلى الزوج. ولقد دخل راما إلى الضمير الشعبى وتغلغل فيه بطريقة أخرى أكثر دلالة وأهمية وذلك حين ساد الاعتقاد بين الهندوس بأنه هو تجسيد للإله فشنو Vishnu إله الشمس وحارس الكون. ولا يزال هذا الاعتقاد قائمًا حتى الآن عند كثير من الهندوس الذين ينظرون إليه نظرة ملؤها التقديس والحب والاحترام. وعلى ذلك فدراسة الرمايانا لا تعتبر مجرد دراسة لجزء من تراث الماضى وأحداثه وأساطيره. وإنما هى دراسة لصورة المجتمع الهندوكى كما يتمثل فى ذلك العمل الإبداعى الذى يحتوى على كثير من التفاصيل والمعلومات المهمة.

كل هذه إذن عناصر تبين مدى علاقة الملحمة القديمة بحياة المجتمع الهندوسى المعاصر، وإذا كان الأستاذ جيلبرت مرى قد وصف الملاحم الكلاسيكية الإغريقية بأنها تعرض لنا «الماضى المثالى »مما يعنى انفصالها عن الواقع الحقيقى الذى يحياه الناس فى المجتمع، فهذا وضع يختلف تمامًا عنه فى الرمايانا؛ حيث تعيش أحداث الملحمة بكل ما تحمله من مبادئ وقيم وأفكار ومثل عُليا فى حياة الناس حتى الآن، وحيث لا تزال تؤلف ـ بشكل أو بآخر ـ جزءًا من الثقافة ومن البناء الاجتماعى .وهذا هو ما يجعلها موضوعًا صالحًا للتحليل الأنثروبولوجى.

والرمايانا، وشأنها فى ذلك شأن المهابهاراتا، تكونت عبر قرون طويلة وإن كانت الصياغة الأخيرة للملحمة هى من عمل شخص واحد أو (عقل) واحد، أى أن لها مؤلفًا معروفًا هو الشاعر ڤالميكى Valmikiوذلك على عكس المهابهاراتا التى لا يُعرف لها مؤلف معين على ما سنرى فيما بعد. ويعتبر ڤالميكى على هذا الأساس أول شاعر ملحمى فى تاريخ الهند، كما أن الملحمة ذاتها كانت أفضل مثال يمكن أن يحاكيه ويقلده الشعراء اللاحقون الذين جاءوا بعد ذلك، إذ كانت مصدرًا مهما لغيرها من الأعمال الشعرية العظيمة مثل بعض الملاحم الأقل شأنًا وشهرة كالملحمة المعروفة باسم عائلة داغو أو الراغوفامسا Raghuvamsa التى وضعها الشاعر كاليداس Kalidas وذلك إلى جانب بعض الأعمال الشعرية الدرامية الأخرى التى نهجت نهج الرمايانا فى الأسلوب وطريقة المعالجة .وعلى أى حال فإن الرمايانا والمهابهاراتا تعتبران من (التراث القومى) أو حتى (الممتلكات القومية) وذلك طوال أكثر من ألفى سنة. وكان للرمايانا بالذات تأثير قوى على الإنتاج الأدبى والفكر الدينى والاجتماعى فى المجتمع الهندوسى.

ولكن هناك فوارق أساسية بين الملحمتين يمكن تلخيصها فى النقاط التالية:

أ ـ المهابهاراتا فى مظهرها أو فى جانبها الأدبى تمثل القصة الخرافية الشعبية التى تعرف باسم« البورانا » Purana، وذلك بعكس الرمايانا التى تنتمى إلى ذلك اللون الأدبى المعروف باسم «كافيا»Kavyaأو الملحمة المصطنعة، أى التى يراعى فيها الشكل ويُعطى أهمية بالغة. ولذا تزخر بالمحسنات البلاغية والتشبيهات والاستعارات والكنايات ويظهر فيها طابع (الصنعة) أكثر مما يظهر فى الرمايانا.

ب ـ المهابهاراتا فى الأصل مجموعة من شذرات وقصص مختلفة يرتبط بعضها ببعض بطريقة غير محكمة ولا يكاد يربط بينها سوى أنها تدور حول ما يمكن اعتباره« نواة ملحمية» لا تشغل سوى جزء ضئيل نسبيًا من العمل كله (حوالى الخمس)، وذلك على الرغم من أنها ملحمة طويلة تصل إلى أكثر من مائة ألف «دوبيت» فى اللغة السنسكريتية. وهناك من الكتّاب من يرى أنه من الصعب بناءً على ذلك اعتبارها ملحمة بالمعنى الدقيق للكلمة وأنها مجرد مجموعة ضخمة من التعاليم الأخلاقية المتنوعة إلى جانب وصف للمعارك الحربية التى يشترك فيها أبطال الملحمة، كما أننا لا نعرف شيئًا عن مؤلفها أو مؤلفيها. بل إن الشخص الذى يقال إنه قام بتنقيحها وتنسيقها وتنظيمها، والذى يعتبر من هذه الناحية وبهذا المعنى مؤلفها هو فى الغالب شخص أسطورى لا نكاد نعرف عنه شيئًا مؤكدًا. ويكفى أن نعرف أن اسم هذا المؤلف المزعوم هو فياسا Vyasa وهى كلمة سنسكريتية معناها المنسق أو المنظم. لندرك أن المؤلف الحقيقى للمهابهاراتا غير معروف... هذا الوضع يختلف تمامًا بالنسبة للرامايانا. فهى عمل ضخم تتوفر فيه كل مقومات الملحمة التى سبقت الإشارة إليها ولكنها ملحمة من النوع الرومانسى، كما أنها أكثر إحكامًا من حيث الصياغة ويظهر فيها عنصر الاطراد والاتساق والانسجام فى وضع الخطة وتنفيذها، وذلك إلى جانب كونها عملاً من إبداع شخص واحد هو ڤالميكى Valmiki على ما قلنا؛ وإن كان ذلك قليل الأهمية نسبيًا إذ ليس من الضرورى أن يكون للملحمة مؤلف معروف. وخير مثال لذلك الجدلُ الذى يثور حول هوميروس. وأخيرًا فإن الرامايانا احتفظت بالنص الأصلى إلى حد كبير ولم تخضع لكل تلك التعديلات والتبديلات، والأهم من ذلك لم تخضع للإضافات المستمرة كما حدث للمهابهاراتا ولذا فإنها أقصر منها بكثير إذ تقع فى حوالى أربعة وعشرين ألف دوبيت فقط فى اللغة السنسكريتية.

جـ ـ ومع أن الحرب تلعب دورًا مهما فى كلتا الملحمتين فإن ثمة فارقا مهما بينهما، فالحرب فى المهابهاراتا هى «النواة الملحمية» التى تدور حولها كل الأحداث والقصص الأخرى. وهى حرب تاريخية كانت قد قامت فعلا بين شعبيين من شعوب الهند هما الكوروKurus والبانشالا Panchalas واشترك فيها محاربون وأبطال من الفريقين، أى أنها حرب بين «البشر»؛ وذلك بعكس الحال فى الرامايانا حيث تحتل الحرب مكانًا ثانويًا نسبيًا ولا تقوم إلا فى مرحلة متأخرة من تتابع الأحداث، كما أن الصراع فيها هو صراع ضد مخلوقات شيطانية مخيفة لها قدرة هائلة على التشكل، وهى أشبه بما نجده فى القصص الخرافية. وسوف نعود إلى هذه المسألة فيما بعد حين نتكلم عن قصة الرامايانا.

د ـ وأخيرًا فقد ظهرت المهابهاراتا فى القسم الغربى من شمال الهند، وهو القسم الذى يقع بين التخوم الشرقية للبنجاب ومدينة (الله آباد) الحالية، بينما نشأت الرامايانا فى مملكة كوزالا Kosalaالقديمة التى تقع فى الشمال الشرقى لنهر الجانج والتى تقابل المنطقة المعروفة الآن باسم Oudh[١٧] وثمة ما يشير فى الملحمة ذاتها إلى أن الرامايانا نشأت فى الإقليم الذى كانت عاصمة آيودهيا Ayodhya والتى كانت هى المقر الملكى للسلالة المعروفة باسم أيكشفاكو، كما هو واضح من الكتاب الأول من الملحمة، كما أن الصومعة التى كان يعيش فيها ڤالميكى الذى تعزى إليه الرامايانا كانت تقوم فى الغابات على الضفة الجنوبية لنهر الجانج كما هو وارد فى الكتاب السابع. ولقد لجأت سيتا، بطلة الملحمة وزوجة راما، إلى هذه الصومعة ذاتها

فيما بعد واحتمت بها وبصاحبها، وهناك وضعت طفليها وأشرف الشاعر بنفسه على تربيتهما وتلقينهما قصة والديهما التى أصبحت تؤلف الملحمة ذاتها لكى يقوما بإنشادها فيما بعد أمام أبيهما على ما سنرى (موسوعة الدين والأخلاق، صفحة ٥٧٥).

وواضح من هذا كله أنه بينما نشأت المهابهاراتا من القصص والحكايات الخاصة بتلك الحرب التاريخية الكبرى بين الكورو والبانشالا؛ فإن الرمايانا ظهرت على العكس من ذلك من الذكريات الجميلة عن العصر الذهبى الذى مرت به مملكتان من أكبر الممالك هما مملكة الكوزالا والفيديها Vedeha وبينما كانت شخصيات المهابهاراتا أشخاصًا واقعيين أو يتصلون بالحياة الواقعية اتصالاً مباشرًا ويتصفون بكل خصائص وصفات الإنسان العادى من فضائل وحسنات ومساوئ ونقائص؛ فإن شخصيات الرمايانا نماذج مثالية للتمسك بالفضيلة والصدق والاستقامة والإخلاص ـ وخصوصًا إخلاص المرأة وتعففها ـ والحب الذى يسود الحياة العائلية والمنزلية .وبينما يعتمد (الشاعر) فى المهابهاراتا على الأحداث الواقعية، أو التى يُفترض وقوعها فى أثناء إحدى الحروب التاريخية التى تناقلتها الأجيال المتتالية فى شكل أغان وأناشيد، ثم قام بصياغة هذا كله فى عمل فنى رائع وخالد وإن كانت تنقصه الحبكة والوحدة، نجد أن شاعر الرمايانا يفترض ويتصور ذكريات العصر الذهبى ويعيد تركيب التصورات والأفكار وأنماط السلوك التى تدور حول الإيمان والتدين والقيم الاجتماعية والأخلاقية العُليا، ويصف بكثير من التعاطف العلاقات الأسرية والحب العائلى، وهى كلها أمور تجعل الرمايانا قريبة إلى قلوب الناس وعزيزة عليهم. وباختصار فإن المهابهاراتا ملحمة بطولية بكل معانى الكلمة بينما الرمايانا قصيدة ملحمية تتناول الجوانب العاطفية الرقيقة فى الحياة اليومية عند الهندوس، ومن هنا فإن جذورها تمتد عميقة جدًا فى أغوار قلوب وعقول الملايين فى الهند. وإذا كانت المهابهاراتا تتميز بالعظمة والروعة والجلال والفخامة فإن الرمايانا تتميز بالرقة والتواضع وخفوت الصوت. فليس فى الرمايانا شخص واحد يعكس ذلك الحقد الدفين وتلك الضغينة العميقة نحو الأعداء، والتصميم الهائل على دحرهم وإبادتهم على ما نجده فى المهابهاراتا. وحتى فى الحروب التى خاضها راما لاسترداد زوجته فإننا لا نجد تلك الرغبة القاتلة للانتقام والتشفى التى تظهر واضحة فى بعض المواقف فى المهابهاراتا .فالصوت الغالب فى المهابهاراتا هو صوت الحرب والعدوان بينما النغمة الغالبة على الرمايانا نغمة هادئة ومهادنة بل متدينة وتميل إلى المحبة والسلام(١٨) ومن هنا كانت الرمايانا أقرب إلى قلوب الناس فى الهند، كما أن الكثيرين يعتبرونها أسمى وأرقى من المهابهاراتا؛ لأنها تخاطب العواطف والوجدانات والمشاعر الرقيقة فى الإنسان، وبذلك فإنها تلعب دورًا مهما فى تماسك المجتمع الهندوسى.

تدور أحداث الرمايانا فى الشمال الشرقى من الهند حيث كانت توجد بعض السلالات والشعوب ذات الحضارات المتقدمة.. من هذه الشعوب التى كانت تعيش قبل الميلاد بألف سنة تقريبًا شعب الكوزالا الذين كانوا يقطنون إقليم Oudh وشعب الڤيديها الذين كانوا يقيمون فى شمال بيهار، وهما من الشعوب التى عرفت بدرجة عالية من الثقافة والحكمة، والشجاعة والإقدام، وكلها صفات كانت تتمثل بوجه خاص فى الأسرتين الحاكمتين، كما كان رجال الدين فى كلا الشعبين مشهورين بحب العلم والمعرفة، وذلك فضلًا عن وجود (المدارس) التى طبقت شهرتها العلمية كل أنحاء الهند بحيث أصبحت هاتان المملكتان مركزين مهمين

من مراكز العلم والثقافة التى تجذب إليها الدارسين من المناطق النائية. وربما كان من أهم ما يميز هاتين المملكتين الاهتمام بجمع أناشيد الڤيدا الشهيرة ودراستها وتفسيرها. ولا تزال أبحاث رجال الدين هناك حول أسرار الروح وطبيعة وماهية «الروح الواحدة الكلية، التى هى مبعث الخلق محفوظة فى اليوبانيشاد القديمة Upanishads وتؤلف جزءًا مهما من التراث القديم الذى يحافظ الهنود عليه ويعتزون به. ولكن هذا العصر الذهبى للمملكتين كان قد زال تمامًا وأصبح مجرد ذكرى حين بدأ الشاعر يصوغ ملحمته التى تتغنى فى الأصل بهذه الأمجاد. فقد ارتبطت تلك الحقبة فى خيال الشاعر، بل وفى خيال الناس أيضًا بالجمال والحق والخير. وبذلك فإن الملك دازاراثا Dasa -ratha ملك الكوزالا يظهر فى الملحمة على أنه حاكم مثالى يعمل جهده لخير شعبه الوفى الأمين، كما يظهر راما بطل الملحمة والابن الأكبر للملك دازاراثا وولى عهده أميرًا نموذجيًا يجمع بين الثقافة والشجاعة والإيمان بواجبه والتمسك بكل ما هو حق وخير. وبالمثل على الجانب الآخر يظهر الملك چاناكا Janaka ملك الڤيديها فى صورة الملك القديس، كما تظهر سيتا ابنة الملك وبطلة الملحمة مثالاً للمرأة النقية والزوجة الوفية. وعلى ذلك فإن الجو العام الذى يحيط بالملحمة كلها هو طابع الاحترام والتقديس والإجلال للماضى والإعجاب بكل ما هو حق وإبراز كل ما من شأنه أن يرتفع ويسمو بشخصية الإنسان وينأى بها عن الصغائر والدنايا، ولا تزال جوانب المحبة والحنو التى تسيطر عن الملحمة جوانب أثيرة لدى الهندوس حتى الآن[١٩]

ولقد سبق أن ذكرنا أن الرمايانا تعتبر بمثابة أوديسيا الهند نظرًا لتشابه الموضوع العام فى كل من الملحمتين الهندية والإغريقية. ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن الرمايانا تأثرت بالأوديسيا، أو على الأقل ليس هناك ما يشير إلى ذلك أو يؤكده. فليس ثمة ما يدعو إلى الربط بين اختطاف الشيطان راڤانا لسيتا ومحافظتها على عفتها وشرفها وجهود راما لتخليصها، وبين اختطاف هيلينى فى الأوديسيا وجهودها للمحافظة على طهارتها ونقائها وإخلاصها لزوجها ورحلة أوديسيوس وجهوده لاسترداد زوجته. فمثل هذه الأحداث قد تكون ناجمة عن تشابه توارد الخواطر فى أذهان الشعراء فى ثقافات متباعدة دون أن يكون أحدهم قد تأثر بالآخر. بل إن مثل هذه الأحداث تعتبر أمورًا شائعة فى كثير من الآداب القديمة دون أن يكون هناك دليل على احتكاك الثقافات والاستعارات الثقافية، وهذه مسائل أفاض الأنثروبولوجيون فى الكلام فيها ولا داعى للدخول فى تفاصيلها هنا.

وقصة الرمايانا باختصار هى قصة الحب والغيرة وما يترتب على الحب من مشاعر طيبة وتضحية وتمسك بالواجب مع نكران بالذات ،وما ينجم عن الغيرة من كيد وتآمر إلى أن يتغلب الخير على الشر فى آخر الأمر. وفى غضون ذلك تعرض لنا الملحمة حياة وتقاليد شعبين قويين من شعوب الهند القديمة هما الكوزالا والڤيديها الذين كانوا يعيشون فى الفترة ما بين القرن الثانى عشر والقرن العاشر قبل الميلاد. وكان للملك دازاراثا ملك الكوزالا أربعة أبناء أكبرهم هو راما بطل الملحمة بينما كان لملك الڤيديها ابنة وحيدة هى سيتا التى جاءت ولادتها ولادة إعجازية إذ وُلدت من الأرض حين شق المحراث التربة فى الحقل. وقد وضع أبوها الملك چاناكا اختبارًا قاسيًا لمن يتقدمون لخطبتها، إذ كان يشترط عليهم أن يفلحوا فى استخدام القوس الضخم الذى لم يكن يستطع أحد أن يستخدمه بنجاح سوى الملك نفسه. وقد نجح

راما فيما أخفق فيه الكثيرون وفاز بها. وأراد دازاراثا أن يتوج ابنه البكر على عرشه فى أثناء حياته، وأقيمت الحفلات والمهرجانات لذلك، لكن الزوجة الثانية للملك أرادت أن يتم تتويج ابنها بهارات بدلا من راما ،وذلك بعد أن نفثت مربيتها فى صدرها سموم الغيرة والحقد عليه. ورضخ الملك لرأيها بعد أن كانت قد أخذت عليه المواثيق مسبًا بألا يرد لها طلبًا، وحُكم على راما أيضًابالنفى من مملكته لمدة أربعة عشر عامًا استجابة لطلب تلك الزوجة. ولكن راما تقبل الحكم فى رضا ورضوخ على الرغم من خروج الملك وزوجته على كل التقاليد المرعية وتتويج الأخ الأصغر بدلاً من الأخ الأكبر. وانسحب راما فى هدوء «دون أن يمس قلبه حزن أو غضب» من مملكة أبيه، وخرجت سيتا معه برغبتها ورفضت أن تقيم مع أمه كما كان يريد حتى يجنبها الأهوال؛ وخرج معهما أخوه الشقيق لاكشمانا إلى المنفى؛ كما سار معه خلق كثير من أهل المملكة حتى بلغوا حدود المملكة وأمضوا الليلة معه ولكنه تسلل بليل وهم نيام ليبدأ حياة النفى والضياع فى الغابات. وقد سجلت الملحمة خطواته بدقة بالغة لا يزال أهل الهند يحفظونها رغم مرور ثلاثين قرنًا عليها، فالماضى لا يموت فى الهند ولا يوارى التراب وإنما هو فى أذهان الناس بوجه عام وفى قلوب ملايين النساء بوجه خاص اللائى يتخذن من سيتا مثالًا لهن نظرًا لإخلاصها ووفائها لزوجها، ولا تزال كثير من المواقع التى حل بها راما وزوجته تعتبر من مناطق الحج التى يذهب إليها الناس خاصة بعد أن تقمص الإله ڤشنو جسم راما. ومات الملك حزنًا وقهرًا على مصير ابنه. والطريف فى الأمر أن بهاراتا نفسه رفض أن يجلس على العرش بل ذهب إلى الغابات يرجو أخاه أن يعود ليجلس على عرش أبيه، ولكن راما أبى إلا أن يتم فيه تنفيذ حكم الملك، ونصح أخاه الأصغر بالعودة حتى يحكم المملكة بعد أن زوده بنصائحه حول أسلوب الحكم العادل وواجبات الحاكم نحو رعيته. وعاد بهاراتا إلى عاصمة ملكه وحمل معه حذاء راما فوضعه على كرسى العرش رمزًا على أحقية راما فى العرش والحكم، وظل الأمر كذلك حتى نهاية مدة النفى. وهام راما على وجهه فى هضبة الدكن وانتقل إلى جنوب الهند، وسجلت الملحمة هذه الرحلة واهتمت اهتمامًا خاصًا بمقابلاته مع رجال الدين و(الأولياء).وحملته الرحلة إلى مناطق لم تكن مطروقة من قبل فاكتشفها لأول مرة، وأخيرًا ابتنى له كوخًا فى مكان يبعد بحوالى مائة ميل عن مدينة بومباى الحديثة؛ حيث استقر به المقام مع زوجته وأخيه لاكشمانا. وكان ذلك نقطة تحول جذرى فى أحداث الملحمة التى كانت حتى الآن تدور حول العلاقات العائلية بكل ما فيها من حب وتضحية وإخاء وتعاطف وإقامة فى الصوامع الآمنة المطمئنة؛ وبدأت مرحلة جديدة يسودها الصراع والحرب.

تبدأ المرحلة الثانية من الرمايانا باختطاف سيتا؛ فقد وقعت بعض أميرات الراكشاRaksha فى حب راما وأخيه لاكشمانا اللذين رفضا الاستجابة لذلك الحب فى أنفة وكبرياء، فأثارت الأميرات أخاهن راڤانا ملك سيلان وحرضنه على الانتقام للإهانة التى لحقت بهن. وتصف الملحمة سكان سيلان بأنهم مخلوقات وحشية مخيفة يستطيعون التشكل بأشكال وهيئات مختلفة، فأرسل راڤانا أحد تلك المخلوقات المهولة بعد أن تجسد فى شكل غزال كى يُغرى سيتا بمطاردته؛ حتى إذا ابتعدت عن الكوخ حملها وهرب بها إلى سيلان. وترد الملحمة ذلك الشر الذى أحاق بسيتا إلى أنها كانت قد ارتابت فى اليوم السابق فى أمر لاكشمانا، وداخلها الشك فى بعض نواياه نحوها ووجهت إليه بعض الملاحظات القاسية العنيفة فكان لا بد أن تلحق بها العقوبة والأذى جزاء ما فعلت، وهذا مبدأ قانونى عادل فى الهند.

وكان هذا الموقف الوحيد فى الملحمة كلها الذى يصدر فيه بعض القسوة من سيتا الرقيقة. وذلك حتى تكتمل أحداث الملحمة وتسير فى طريقها المرسوم. ولم يمنع ذلك الناس أبدًا حتى الآن من أن ينظروا إلى سيتا على أنها رمز النقاء والطهر والعفة والأمانة والرقة، وإذا كان الشك قد مر بذهنها فإنما كان ذلك من فرط حبها وإخلاصها لزوجها، كما أن الجزاء كان قاسيًا وعنيفًا ومؤلمًا.

ويشرع راما فى البحث عن زوجته، وتقدم لنا الملحمة وصفًا لمختلف المناطق التى زارها فى أثناء بحثه، وتصف سكان بعض هذه المناطق بأنهم قردة أو دببة وهو موقف رمزى يكشف لنا عن مدى التباين والتفاضل فى المجتمع الهندى بسلالاته وشعوبه وثقافاته المختلفة ونظرة الاستعلاء التى يشعر بها الهندوس إزاء بعض الجماعات الأقل منهم فى المكانة والمنزلة أو التى تنتمى إلى طوائف اجتماعية أدنى منهم.

ولكن إلى جانب ذلك تعرض الملحمة فى شيء من التفاصيل للآداب والصناعات والحرف، وبعض الشعائر والطقوس الدينية والممارسات فى مختلف أنحاء الهند، بل إنها تقدم لنا أيضًا وصفًا طيبًا لبعض ملامح الحياة السياسية عند بعض الطوائف الهنديةCastes وقد يخلط الشاعر بين العادات السائدة فى المناطق المختلفة ويضعها جنبًا إلى جنب، كما لو كانت توجد كلها معًا عند جماعة واحدة، ولكن الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة خليقة بأن تساعد على الفصل والتمييز بين تلك العادات وأن ترد كلا منها إلى الجماعة المحلية التى تمارسها بالفعل. ويفلح راما فى أثناء تجوله فى عقد بعض المعاهدات مع كثير من السكان فى جنوب الهند الذين يساعدونه فى مهمته لاسترداد زوجته من ملك سيلان، وكان يفصل سيلان عن الهند مضيق مائى عريض من البحر، وهنا يقفز هانومان Hanuman أو يطير على الأصح فى الهواء– ويحط على الجزيرة وينجح فى الاتصال بسيتا رغم الحراسة الشديدة التى فرضها رافانا عليها، وهى حراسة كان يقوم بها حرس شرس من نساء الراكشا، ويبرز لها هانومان علامة من راما فتطمئن إليه وتؤكد له إخلاصها وطهرها ونقاءها، فيعود إلى راما ومعه دليل ذلك الحب والإخلاص بعد أن يحرق جزءًا كبيرًا من الجزيرة مما أوقع الرعب فى قلب رافانا. ويدعو ملك الجزيرة مجلس الحرب فيشير عليه بضرورة خوض المعركة، ولا يخالفهم الرأى إلا ببيهيشار أخو رافانا الأصغر الذى كان ينعى على علملك جريمته ويحثه على إطلاق سراح سيتا دون أن يجد منه أذنًا صاغية، واضطر فى آخر الأمر إلى أن يخرج على أخيه الملك وينضم إلى جيش راما ليحارب من أجل الحق والخير، وبذلك تتغلب القيم الأخلاقية على علاقات القرابة والدم. تنتقل جيوش الهند إلى سيلان. تزعم الملحمة أن سلسلة الجزر الصغيرة التى تقوم فى البحر بين الاثنين كان قد أقامها راما لتعبر عليها جيوشه... وينتصر راما على رافانا وتعود سيتا إلى زوجها.

وتنتهى الملحمة الأصلية بانتصار راما فى الحرب والعودة إلى مملكة أبيه. وتظهر عفة سيتا وطهرها ونقائها بعد أن تُمارس عليها بعض شعائر التطهير بواسطة النار المقدسة. ولكن هناك إضافات أُدخلت على الملحمة فى عهود تالية. وتقول هذه الإضافات إن بعض الناس ظلوا يتشككون رغم ذلك الاختبار بنار التطهير فى إخلاص سيتا، وأنهم كانوا يوجهون اللوم إلى راما لأنه يحتفظ فى قصره بامرأة عاشت لمدة طويلة فى كنف رجل آخر غريب .وتجد

الوشاية طريقها إلى قلب راما وعقله فيرسل زوجته لتعيش فى الغابات من جديد ،وهنا تذهب إلى صومعة الراهب الشاعر ڤالميكى حيث تضع طفليها ويتولي الراهب تلقين الولدين قصة أبويهما حتى يكبرا ،وفى أحد الاحتفالات ينشدان الملحمة أمام راما ويستغرق ذلك أياماً طويلة ،ويعرف راما حقيقة الأمر ويحاول أن يرد إليه سيتا مرة أخرى ،ولكنها تبتهل إلى أمها الأرض أن تستردها من هذه الحياة إن كانت تؤمن فى عفافها وبراءتها ،وتستجيب الأم لنداء الابنة الطاهرة المخلصة الوفية فتبتلعها الأرض أمام راما وأمام الجميع ،ويسجل التاريخ قصة رائعة من قصص الحب والوفاء النادر.

ولكن أين يقف الأنثروبولوجيون من هذا كله؟ وهل تصلح مناهج البحث الأنثروبولوجى التى تستخدم فى الدراسات الميدانية بين الجماعات (البدائية) الصغيرة لدراسة الأعمال الإبداعية التى ترتبط بحضارات عريقة مثل حضارة الهند بحيث يخرج الباحث من هذه الدراسة بصورة متكاملة عن ذلك المجتمع القديم الذى أفرز ذلك العمل مع تبين نوع التفاعل والتأثير المتبادل بين ذلك المجتمع بكل نظمه وأنساقه والعمل الإبداعى (الملحمة) موضوع الدراسة؟



مع أن الحضارة الهندية واحدة من أقدم الحضارات فى العالم فإن معظم معلوماتنا عن تلك الحضارة من العصر الڤيدى Vedic Period الذى تتوفر لدينا عنه بعض الكتابات القديمة، وإن كانت الحضارة الهندية ذاتها أقدم من هذا بكثير. ولقد كشفت الحفائر التى تمت فى بعض المناطق الأثرية مثل هارابا Harrapa وموهنچودارو Mohen Jodaro عن وجود ثقافة متقدمة ترجع إلى ما قبل ٣٠٠٠. ق .م، أى إلى ما قبل مجىء العناصر الآرية. ويكاد علماء الآثار والحضارة والأنثروبولوجيا يتفقون على تقسيم التاريخ الحضارى للهند إلى ثلاث حقبات رئيسية هى: الحقبة القديمة التى تقع ما بين عامى ٣٠٠٠ ق .م و ١٢٠٠ ميلادية؛ وحقبة الحضارة الوسيطة التى تمتد من عام ١٢٠٠ ميلادية تقريبًا إلى نهاية القرن الثامن عشر وهى حضارة تتفق إلى حد كبير مع الحكم الإسلامى؛ ثم حقبة الحضارة الحديثة التى خضعت فيها الهند للحكم البريطانى الذى انتهى عام ١٩٤٧ وفيها ازداد اتصالها بالعالم الغربى والاقتباس منه. ولكن يمكن التمييز فى حقبة الحضارة القديمة بين عدد من المراحل الفرعية وهى مرحلة ما قبل العصر الڤيدى (من ٣٠٠٠ ق . م إلى ٢٠٠٠ ق . م) ثم العصر الڤيدى نفسه (من٢٠٠٠ ق . م إلى ١٠٠٠ ق . م)، ثم العصر البرهمى أو البرهمانى (من ١٠٠٠ ـ ٥٠٠ ق .م) ثم العصر البوذى (من ٥٠٠ ـ ٢٠٠ ق . م)، ثم أخيرا المرحلة الهندوكية Hindu من (٢٠٠ ق .م ـ١٢٠٠ ميلادية) [٢٠] . ولكن على الرغم من كل هذه التقسيمات فإن الحضارة الهندية التقليدية التى تمتد منذ أقدم عهودها حتى حوالى ٢٠٠ ق .م (وهى الفترة التى تهمنا هنا فى المحل الأول) كان يغلب عليها دائمًا طابع واحد عام ومميز هو الطابع الدينى الذى يصبغ مختلف أوجه النشاط الاجتماعى والفكرى والثقافى. وهذه مسألة لاحظها المؤرخ البريطانى الشهير أرنولد توينبى Arnold Toynbee فى كتابه«دراسة فى التاريخ» Astudy of History حيث يشير إلى الوجه الدينى الذى يغلب على تلك الحضارة، كما لاحظها عالم الاجتماع الألمانى ماكس ڤيبر Max Weberفى كتابه المهم عن «الدين فى الهند: سوسيولوچيا الهندوكية والبوذية»، كما أن هذه الفكرة ذاتها توجه معظم الدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية المعاصرة عن

المجتمع والثقافى فى الهند بصرف النظر عن الجماعة المحلية أو النظام الاجتماعى أو النشاط الثقافى أو الفترة الزمنية التى تعالجها هذه الدراسات. وعلى هذا الأساس فإن نقطة الانطلاق فى دراسة الرمايانا بل كل الأعمال التراثية الأخرى يجب أن تأخذ فى الاعتبار النسق الدينى والدور الذى يلعبه فى حياة المجتمع وفى بقية النظم والأنساق الأخرى، وبالتالى الأفكار الدينية التى تظهر فى تلك الأعمال، وكيف توجه الأحداث أو على الأصح كيف يمكن الاعتماد على تلك الأفكار فى فهم الأحداث التى تدور حولها الملحمة.

ولعل أول ما يميز الديانة القديمة هو أنها ديانة تعددية. وليس المقصود بذلك أنها تقوم على أساس الاعتقاد فى تعدد الآلهة والأرباب والربّات الذين يترتبون فيما بينهم فى سلسلة واحدة يحتلون فيها مراكز محددة ويقومون بوظائف معينة بحيث تتكامل هذه الوظائف وتغطى كل أوجه النشاط الاجتماعى والثقافى فى المجتمع فحسب، وإنما المقصود بذلك أيضًا هو وجود أنواع وأشكال مختلفة من العبادة مثل عبادة الأسلاف التى تفرض على الناس ضرورة العمل على إنجاب ذرية من الذكور حتى يستمر تقديس الآباء والأجداد، وكذلك عبادة وتقديس أنواع معينة من الأحجار والنباتات والحيوانات التى تمثل بالنسبة لهم قيمة اجتماعية وشعائرية عالية أو التى تنطوى على بعض القوى الخفية التى يمكنهم تسخيرها لصالحهم عن طريق التزلف إليها، وذلك إلى جانب الاعتقاد فى وجود الشياطين والمخلوقات المهولة المخيفة التى تستطيع أن تتشكل فى أشكال وهيئات مختلفة ويمكنها أن تلحق الأذى والضرر بكل من يقف منها موقف العداء [٢١] . ولقد رأينا الدور الذى لعبته هذه الكائنات المخيفة فى تغيير سير الأحداث فى الرمايانا حتى اختُطفت سيتا وشاركت فى الحرب ضد راما والجيوش الهندية .وفى مثل هذا المجتمع الذى يسيطر عليه التوجه الدينى لا بد من أن يحتل رجال الدين مكانة عالية مرموقة فى السلم الاجتماعى بحيث يقفون فى كثير من الأحيان موقف الصراع مع رجال الحرب والسياسة، ويؤدى ذلك فى الأغلب إلى توزع الولاء فى المجتمع بين رجال الدين والطبقات أو الجماعات الحاكمة وإن كان هذا الصراع لا يكاد يصل أيضًا إلا فى الحالات الاستثنائية إلى الصدام الصريح المعلن بين الفئتين، بل إن رجال الدين كثيرًا ما كانوا يلجأون فى آخر الأمر إلى ما يتمتعون به من مكانة ومنزلة و(كاريزما)ـ لتحقيق نوع من التوفيق بينهم وبين تلك الجماعات الحاكمة حتى لا يصل الصدام إلى نهايته مما يهدد وحدة المجتمع وكيانه .ورجال السياسة والحرب والحكم أنفسهم يعرفون مكانة رجال الدين ويعترفون بها ويحرصون على إرضائهم بل يستعينون بنفوذهم لتسيير شئون (الدولة) وخصوصًا أن رجال الدين فى النسق الدينى التقليدى يتمتعون بسعة الأفق والمعرفة والحكمة. وراما نفسه كان يحرص أشد الحرص فى تجواله على أن يتقرب إلى رجال الدين فى المناطق التى يحل بها. وقد لجأت سيتا إلى أحد رجال الدين من الرهبان لتعيش فى صومعته وتضع طفليها هناك، ويتولى هو تربيتهما وتعليمهما ثم يسجل قصة والديهما. وقارئ الملحمة يستطيع أن يرى فى كل صفحة من صفحاتها دور رجل الدين وسيطرة الأفكار والمعتقدات الدينية على سلوك الناس وقيمهم وتصرفاتهم وعلاقاتهم بعضهم ببعض. بل إن ڤالميكى الشاعر الراهب الذى كتب الرمايانا لم يجد شيئًا يصف به الملك چاناكا والد سيتا الطيب أفضل من أن يقول عنه إنه (ملك قديس) فيجمع إلى جانب أبهة الملك وسلطانه هيبة الدين وسموه وورعه، وبذلك يكون الدين عاملًا مساعدًا فى توطيد الملك والحكم.

وربما كان دور الدين أوضح فى نسق القرابة ونظام الزواج وتنظيم العلاقات القرابية وما يرتبط بها من حقوق وواجبات منه فى أى نسق آخر. ومع أن الشكل الغالب للزواج فى المجتمع الهندوكى كان هو الزواج الأحادى أو المونوجامى، فإن الزواج التعددى (البوليجامى) كان معروفاً سواءً فى شكل زواج الرجل من أكثر من امرأة (البوليجينى) أو زواج المرأة فى ظروف خاصة من أكثر من رجل فى الوقت ذاته (البولياندرى)ـ وواضح أن تعدد الزوجات عند الهندوس كان الهدف منه إنجاب الذكور الذين يحملون اسم العائلة ويقومون بواجبات ومراسيم تقديس الأسلاف. فالعائلة الهندوسية عائلة أبوية بكل معانى الكلمة. وصحيح أن الزواج البولياندرى كان معروفًا على ما قلنا، ولكنه كان يمارس فى حالات استثنائية ولا يزال يمارس حتى الآن على نطاق ضيق فى بعض المناطق القليلة، ولكن حتى فى هذه الحالات يكون الزوج الأول هو الزوج الأساسى والحقيقى ويكون الأزواج الآخرون ـ وهم فى الأغلب إخوة الزوج الأول ـ أزواجًا مؤقتين فحسب، حتى تتاح لهم فرصة الاستقلال بزوجات لهم. وثمة إشارات قليلة ومتفرقة فى الرمايانا إلى هذا الزواج البولياندرى، ولكن الملحمة تحرص أشد الحرص على تبيين وإبراز وظيفة يعدد الزوجات وما يرتبط به من تعدد إنجاب الذكور الذين يناط بهم القيام بكثير من المهام الاقتصادية والسياسية والحربية والشعائرية، مع عدم إغفال علاقات الغيرة التى تنشأ بين الضرائر وما تؤدى إليه من تفكك التماسك العائلى على ما فعلت الملكة كيكيو أم بهارات حين تملكتها الغيرة من راما ابن ضرتها الملكة كوزاليا وأرادت تنصيب ابنها على عرش أبيه ومن هنا بدأت الرمايانا.

بل إن نظام الطوائف Caste system الذى يتميز به المجتمع الهندى عن غيره من المجتمعات نظام يقوم على أساس دينى إلى حد كبير، وهو فى ذلك يختلف اختلافاً جوهرياً عن نظام الطبقات الاجتماعية Social Classes الذى يرتكز فى المحل الأول على الاعتبارات الاقتصادية، دون أن يعنى ذلك إنكار أو إغفال بعض العوامل الأخرى سواء فى تكوين «الطائفة الهندية» أو «الطبقة الاجتماعية، وهذا الأساس الدينى الذى تقوم عليه «الطوائف» فى الهند هو الذى يعطيها طابع الصرامة والجمود إذ لا تتاح للفرد الفرصة لتغيير الطائفة التى ولد فيها والتى يتعين عليه أن يظل فيها طوال حياته وأن يحتل مكانة اجتماعية وشعائرية معينة يحددها له الانتماء لتلك الطائفة؛ كما أن ثمة قيودًا قاسية ومحددة على الزواج بين الطوائف إذ يحرم مثلا على المرأة من البراهمةـ وهى الطائفة التى ترتكز فيها الوظيفة الدينيةـ الزواج من غير تلك الطائفة باعتبار البراهمة أعلى الطوائف على الإطلاق، بينما يمكن للرجل البرهمى أن يتزوج مثلاً من امرأة من الكشاتريا وهى طائفة الحكام والمحاربين، فيرفع امرأته إلى مستواه الاجتماعى وهكذا. فهذا إذن نظام صارم للتمايز والتفاضل الاجتماعى. وليس أدل على أهمية ذلك النظام بالنسبة للمجتمع الهندى من أن ماكس ڤيبر يخصص حوالى ثلث كتابه عن (الدين فى الهند) لدراسته. ومع ذلك فإن هذا التفاضل والتمايز هو أساس التماس والتكامل الاجتماعى بحيث يظهر المجتمع الهندى كوحدة متماسكة رغم تلك الانقسامات الداخلية التى كثيرًا ما كانت تؤدى إلى قيام وحدات سياسية متنافرة ومتناحرة. فالانتماء إذن إلى طائفة معينة يضع قيودًا شديدة على النشاط الاجتماعى لدرجة أننا نجد فى الرمايانا أحد الزهاد من طائفة السودرا (وهى أدنى الطوائف الأربع الكبرى التى حددتها «قوانين مانو») كان يتمتع

ببعض القوى الإعجازية الخاصة فاستخدمها واستعان بها فى قضاء بعض الأمور فعاقبه أحد أبطال الملحمة بقطع رأسه لأن كل الممارسات الدينية والسحرية يجب أن تكون وقفًا على الطائفة العليا وحدها. فهناك فرق إذن بين أن يتمتع شخص ببعض القوى الخفية (وهو أمر لا تنفرد به طائفة دون أخرى) وأن يسخر ذلك الشخص تلك القوى فى الحياة اليومية (وهذا وقف على البراهمة دون غيرهم). ويزداد هذا التمايز باختلاف السلالات والأعراق، ولقد رأينا كيف ينظر أهل الهند إلى سكان سيلان وكيف يتصورونهم قردة ودببة وكائنات مخيفة لا تضمر للآخرين سوى الشر والأذى.

ولن نستطيع أن نتتبع هنا كل عناصر النسق الدينى وعلاقاتها ببقية النظم والأنساق الاجتماعية والثقافية فى المجتمع الهندى التقليدى ومدى انعكاس ذلك فى الرمايانا، أو إذا كانت الرمايانا تعطينا صورة واضحة عن بناء ذلك المجتمع التقليدى من زاوية الدين وغيرها من التساؤلات التى لا بد أن ترد إلى ذهن الباحث الأنثروبولوجى وهو يدرس المجتمع البدائى من ناحية والتى يحب أن يثيرها ويجد لها أجوبة حين يقدم على دراسة الملاحم وغيرها من أعمال التراث. ولكننا نود مع ذلك أن نشير إلى نقطتين مهمتين تؤلفان جزءًا أساسيًا من الديانة عند الهندوس كما اهتمت الرمايانا بإبرازهما، وعبرت عنهما تعبيرًا قويًا وصادقًا.

النقطة الأولى تتعلق بالدور الذى تلعبه شعائر التطهير فى الديانة الهندوكية وفى حياة الهندوس حتى الآن والاعتماد على الماء والنار لرفع الدناسة وتطهير الجسم والروح. وللدناسة فى الديانة الهندوكية كل خصائص (التابو)، كما يتكلم عنه الأنثروبولوجيون. فهى تنتقل من الجسم إلى الروح والعكس، بمعنى أن أدران الروح تنتقل إلى الجسم مثلما تؤثر دناسة الجسم ونجاسته فى صفاء الروح وشفافيتها؛ كما أنها تنتقل من شخص لآخر عن طريق الملامسة أو حتى تناول الطعام ،وهذا أكثر وضوحًا عند البراهمة الذين قد يأنفون من مصافحة غيرهم أو تناول طعامهم إلا حسب شعائر وطقوس ومراسيم معينة– بل إن هذه الدناسة تنتقل بين الأقارب بشكل يكاد يكون تلقائيًا، كما هو الحال حين يموت شخص فإذا بالمجتمع يعتبر كل أقاربه مدنسين حتى وإن لم يلمسوا الجسد الميت أو يروه، وتستمر هذه الدناسة قائمة لفترة يحددها المجتمع، ويتم رفعها عن طريق ممارسة بعض الشعائر التطهيرية عليهم وهكذا. ويكون التطهير بالماء أو النار. والماء الذى يزيل أوساخ الجسم قادر فى الوقت ذاته على إزالة أدران الروح، كما أن الاستحمام بالماء هو وسيلة لتطهير الروح مثلما هو وسيلة لغسل الجسم وتنظيفه وخصوصًا حين يكون الماء من نهر الجانج .ولكن النار تعتبر أفضل وسيلة لتحقيق الطهارة الكاملة، ومن هنا كان إحراق الجسد بعد موته. وقد وجدت مشكلة الدناسة والطهارة طريقها إلى الملحمة فى مواضع كثيرة، ولكن لعل أبرزها هو ما لحق سيتا من أذى ودنسٍ من جراء اختطافها على أيدى أتباع راڤانا واتصالها بفتيات الراكشا اللاتى كن يتولين حراستها ثم ممارسة طقوس التطهير بالنار أكثر من مرة عليها أولاً لإثبات براءتها وطهارتها وعفتها إن لم يلحقها أذى منها، أو لتطهيرها من الدنس إن كانت قد ارتكبت فى أثناء ابتعادها عن الزوج ما يدنس جسمها وروحها. وقد أبدع الشاعر فى ذلك أيما إبداع وهو يصف إشعال النار فى المحرقة. وتَقدُّم سيتا نحوها فى ثقة واطمئنان لتُلقى بنفسها وسط النيران، ومشاعر الجماهير فى أثناء هذا كله وخصوصًا حين تخرج من النيران سليمة بغير أذى دليلا على طهارتها.

وتتعلق النقطة الثانية بمظاهر التضحية بالذات وتعذيب النفس وتقبل حكم القدر فى استسلام وبغير تذمر أو تمرد وإنما عن رضا واقتنع، وهى مظاهر تسود الملحمة كلها. فالمعاناة والألم جزء من المثال الهندوكى للحياة الكاملة الطيبة، ولقد عانى راما من التشرد والنفى أربعة عشر عامًا قاسى كثيرًا فيها من الحرمان والأهوال قبل أن يعود ليرتقى عرش أبيه. وكما يقول دوميش دات (صفحة ١٥٩). إن هذه المعاناة كانت عنصرًا أساسيًا فى تربية الهندوسى المتدين فى الماضى، إذ كان الفتية الآريون فى الهند القديمة يعيشون بعيدًا عن عائلاتهم لفترة من الزمن قد تطول إلى اثنتى عشرة سنة أو أكثر، وقد تصل إلى ستة وثلاثين عامًا كاملة يتولى أمرهم فى أثنائها (أساتذة) ومعلمون يحيون معهم حياة النفى والزهد والتقشف، وقد يصل بهم الأمر ــ كجزء من الإعداد والتربية ــ إلى التسول على الأبواب طلبًا لطعامهم اليومى وإلى ارتداء الملابس الخشنة القاسية التى كانت تميز طلاب العلم والمريدين. وهذا نوع من التدريب يشبه إلى حد كبير شعائر التكريس التى يمارسها كثير من المجتمعات البدائية وخصوصًا فى إفريقيا لإعداد فتيانهم لحياة المستقبل بكل ما فيها من قسوة وعناء ومشقة. ولذا فإن الهندوس لا يزالون يرون فى حياة راما صورة نموذجية للحياة الهندوسية الحقة والكاملة التى تقوم على تقبل الواقع مع التواصل وإنكار الذات وتكريس الحياة لأداء الواجب. بل إن هذا نفسه هو ما نجده فى حياة سيتا أيضًا وما عانته من قسوة ومرارة إلى جانب تفانيها كامرأة هندوسية فى حب الزوج والإخلاص له.

وهذا هو ما يجعلها أثيرة إلى نفوس نساء الهند حتى الآن. والأجزاء الخاصة فى الملحمة بأعمال وحياة ومعاناة سيتا كانت تعتبر أداة طيبة لتعليم الفتاة الهندوسية واجباتها فى الحياة ونحو الزوج والعائلة والبيت والمجتمع، ولذا تحفظه الكثيرات عن ظهر قلب، كما لا تزال الأجزاء الخاصة بالشعائر التطهيرية التى أجريت عليها لإثبات طهارتها ونقائها وصمود سيتا لهذا كله فى إباء وكبرياء واعتداد بالنفس ثم دعاؤها فى آخر الأمر أن تستردها أمها الأرض كدليل أخير على تلك الطهارة تثير الإعجاب فى نفوس الفتيات .وبصرف النظر عما فى تلك الأشعار من خيال مبدع فإن الدلالة الاجتماعية هى التى تهمنا هنا ،وهى تتعلق بقدرة المرأة على تحمل القسوة ودفاعها واستماتتها فى إبراء اسمها والتدليل على ذلك الطهر بنبذ الحياة بكل ما فيها بعد أن تكون قد برهنت على تلك الطهارة.

وأيًا ما يكون الأمر، فإن الرمايانا ــ كما يقول دوميش دات ــ هى تراث حى وإيمان وعقيدة حية أيضًا فى الهند فهى تؤلف أساس التربية الأخلاقية فى المجتمع الهندوسى كله، ولا تزال الأجيال المتتالية من الهندوس يدرسون الملحمة السنسكريتية القديمة ولكن فى ترجماتها الحديثة، فضلاً عن أنهم كثيرًا ما يسمعونها وهى تُنشَد فى قصور الأغنياء، أو يرونها وهى تُمثل على المسرح فى الأعياد الدينية فى المدن الكبرى. والأكثر فى ذلك أن الرمايانا استثارت بعض المصلحين الدينيين إلى العمل على تنقية وتهذيب كثير من المعتقدات الشعبية فى الهند الحديثة وتطهيرها من الشوائب .فقد أصبح راما هو (روح الله) التى نزلت إلى الأرض كما أصبح ــ على ما قلنا ــ تجسيدًا للإله ڤشنو حارس الدنيا وحاميها، ولذا فإن معرفة الرمايانا ودراستها من شأنها أن تساعد على فهم المجتمع الهندى بطريقة أفضل، كما أن تتبع تأثير الملاحم الهندية بوجه عام فى حياة الناس وحضارة الهند وفى تطور لغاتهم وآدابهم الحديثة والدور الذى لعبته فى الإصلاح الدينى هناك معناه فى آخر الأمر الوصول إلى فهم أعمق وأدق لتاريخ شعب من الشعوب العريقة خلال ثلاثة آلاف سنة.



ويضم هذا العدد مجموعة من الدراسات التى كتبها لفيف من الأساتذة المتخصصين عن بعض الملاحم الكبرى التى أنجزتها حضارات وثقافات وعصور مختلفة خلال تاريخ الإنسانية. ولم تتطرق هذه الدراسات للملاحم العربية. ولم يكن ذلك تهوينًا من شأن هذه الملاحم وإنما رغبة منّا فى تخصيص عدد كامل ومستقل عن الملحمة العربية وهو ما يتم الإعداد له الآن.

د .أحمد أبوزيد

الهوامش

(1)"Epic" in. j. A. Cuddon, ADicitionary of Literary Terms,Andre Deutsh, London 1979, p. 225.

(2) "Narrative Poetry", in Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics"; Princeton University Press, N. J. 1974, P. 544.

المعروف بين علماء الأنثروبولوجيا أن برونيسلاف مالينوفسكى استعار هذه التسمية فى دراسته لسكان جزر التروبرياند الذين يعتمدون فى معاشـهم على الملاحة وما يرتبط بها من صيد وتجارة وتبادل للسـلع ونظم اجتماعية وشـعائرية معقدة ظهرت كلها فى كتابه الرئيسى:

"Argonauts of the Western Pacific"

(3) Paul Merchant, the Epic, Methuen, London, 1977, pp. 71 - 94.

(4) "Epic" in Cassell' s Encyclopaedia of Literature, Vol. I, Cassell& Co., London 1953, P. 193.

(5) Ibid, Loc. cit.

(6) "Epic" in Encyclopaedia Britannica, Vol. 6p.906.

(7) Merchant, op. cit. pp. 1-4.

(٨) الترجمة هنا هى ترجمة الدكتور أحمد عثمان فى كتابه «الشـعر الإغريقى تراثًا إنسـانيًا وعالميًا»ـ سلسـلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت ١٩٨٤ صفحة٣٣ . ولكن الترجمة الحرفية للبيت الأول من الإلياذة تقول: «الغضب :غنّيه لى أيتها الربة: الغضب الذى تملك أخيلليوس بن بيليوس»، بينما الترجمة الحرفية للبيت الأول من الأوديسيا تقول: «الرجل: صِفيه لى أيتها الربة........».

راجع فى ذلك:

William S. Anderson, The Art of the Aeneid, Prentice-Hall, N.J. 1969, pp. 5-6.

(٩) أحمد عثمان، المرجع السابق ذكره، صفحة٣٧. وانظر أيضًا:

"Epic" in Chambers's Encyclopaedia, Merchant, op. cit., p. VII.

(١٠) من ذلك مثلًا: جلجامش بطل الملحمة السـومرية الشـهيرة بهذا الاسم والتى سوف يرد ذكرها أكثر من مرة فى هذه الدراسة. فلقد انحدر جلجامش من أصل (إلهى) أو هو يجمع على الأصح بين العنصرين البشرى (حوالى الثلث) والإلهى (الثلثين)، ولذا كان يتمتع بكثير من القدرات الخارقة والقوى الإعجازية. وسوف نرى فيما بعد أن سيتا، بطلة ملحمة الرمايانا الهندية، قد ولدت ولادة إعجازية من الأرض. وأن راما نفسـه يرتبط فى أذهان الهندوس بالإله فشنو إلـه الشـمس وحارس الكون على اعتبـار أن ذلك الإله قد تقمص فيه، بل إنه كثيرًا مـا كان يظهر على أنه أخو الإله كريشنا أو حتى مظاهره وتجلياته رغم ما بين الاثنين من اختلاف فى الموقف الأخلاقى.

(11) C.M. Bowra, Heroic Poetry. Macmillan, London 1966, pp. 84-5.

(12) Encyclopaedia Britannica, op. cit, pp. 907-9.

ويقول الأستاذ الدكتور عبد اللطيف أحمد على فى كتابه القيم «التاريخ اليونانى: العصر الهللادى».

«كانـت نظـرة أبطال الإلياذة إلى احتـمال قيام حياة أخرى بعد الموت نظرة كلها تشـاؤم.كانوا نبـلاء أثرياء أحرزوا مكانتهم ببسالتهم وقوتهم البدنية. كان الجسد مبعث ابتهاجهم بالحياة لأنهم كانوا يقدرون المتع الجسدية كالرياضة

والطعام والشراب والحب تقديرًا كاملًا وينتشون بها انتشاء. وكانوا يقضون معظم حياتهم مستمتعين بهذه المباهج أو مشتغلين بالحروب التى كانت وسيلتهم للحصول على هذه المتع. ومن ثم كان التمتع بجسم قوى عفى شرطًا لا بد منه للتمتع بالسعادة. كانت الشيخوخة شرًا لا يقل وبالًا عن الموت الذى كان فى نظرهم انفصال حياة الإنسان Psyche عن جسده. ولم يكن هذا معناه ـ حسب تصورهم ـ فناء الإنسان واندثاره بل معناه استمرار وجوده وإن كان هذا الوجود مجردًا من كل ما يجعل للحياة قيمة ومعنى. ومن هنا يأتى تصور هوميروس للموتى ككائنات مسلوبة القوى أى كأشباح أو أطياف بائسة تعسة. ومن ثم نفهم معنى رد أخيل أو بالأحرى طيفه (وهو فى العالم الآخر) على أوديسيوس... بأنه يفضل أن يكون عاملًا أجيرًا عند رجل فقير فى الحياة الدنيا على أن يكون ملكًا على الموتى فى العالم الآخر».(الجزء الثانى ـ دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٤، صفحتا ٥٠٥ ـ ٥٠٦).

(13) William Anderson, op. cit., p.3.

(14) C.M. Bowra, op. cit., pp. 508-9.

(١٥) فى فصل بعنوان «الشعر البطولى والتاريخ» يضرب لنا سير موريس باورا عددًا كبيرًا من الأمثلة التى تبين مدى ما يطرأ على الحقائق والوقائع التاريخية من تشويه وتزييف فى الأعمال الشعرية الملحمية.انظر الكتاب (المرجع السابق ذكره) صفحات ٥٠٨ ـ ٥٣٦ كذلك راجع:

Gilbert Murray, op. cit., pp. 331-39.

(١٦) انظر التذييل الذى كتبه روميش دات (Romesh C. Dutt) للترجمة الإنجليزية المختصرة التى قام بها للرمايانا فى كتاب:

The Ramayana and Mahabharata, Condensed into English Verse, Everyman's Library, Dent, London 1936, p. 154.

(17) A. A . Macdonell, "Ramayana" in Encyclopaedia of Religion and Ethics, Vol. 10, p.574.

(18) Romesh C. Dutt, op. cit., p. 157.

(19) Ibid, pp. 154-55.

(20) G. R. Madan, Western Sociologists on Indian Society, R. K. P. 1979, pp. 322-23.

(21) Reinhart Bendix, Max Weber: An Intellectual Portrait, Doubleday, N. Y. 1960, pp. 196- 202, Madan, op. cit., p. 324.

